anxa
85-B
20283

Kurt K. Eberlein / Deutsche Maler der Romantik

Jena / bei Eugen Diederichs 1920

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/deutschemalerder00eber

Deutsche Maler der Romantik

Vorlesungen von K. K. Eberlein

Den Sieben Freunden
B H M M S T W

Hätten die Nüchternen
Einmal gekostet,
Alles verließen sie
Und setzten sich zu uns
An den Tisch der Sehnsucht,
Der nie leer wird.
Novalis

Vorwort

Diese Vorträge wurden im Herbst 1919 in der Volkshochschule zu Karlsruhe gehalten. Ich bringe sie hier wortgetreu, doch leider ohne die Lichtbilder zum Abdruck. Sie wollen also vorgelesen und gehört sein, denn sie sind für die Nähe, nicht für die Ferne, für die Gegenwart, nicht für die Zukunft gedacht. Sie wenden sich an alle und keinen — nur nicht an die Wissenschaftlichen. Was heute not tut,. was heute noch lebendig und lebenswert ist, sei als ein Erbe der Väter erworben und gelebt. Nur deshalb habe ich gerade diesen Kreis der Romantik als ein bedeutendes Ganzes dargestellt, weil solche Kunst- und Weltanschauung uns wesentlich ist. Ich meine, daß in dieser Zeit die abendliche Einsamkeit unseres Wissens und Wollens wieder einer lebendigen Gemeinschaft zustreben müsse, auch wenn mich die bekannte Stimme wieder warnen sollte: „Tais-toi Jean Jacques! Ils ne te comprendront point!"

Karlsruhe, im Frühling 1920 Kurt Karl Eberlein

Erste Vorlesung

Romantik

Wenn ich für diese Vorlesungen gerade die Kunst der Romantik als Stoff gewählt habe, so leitet mich dabei der Gedanke, daß diese Kunst uns und unserer Zeit wieder etwas zu geben und zu bedeuten hat. Es hätte wenig Sinn, Ihnen nur das Historische, das Gewesene, das Einmalige zu geben, das dem Wissen angehört, wenn nicht die Elemente, deren wir heute so sehr bedürfen, hier am reinsten zutage lägen. Die Ähnlichkeit mit unserer inneren und äußeren Lage ist groß genug. Freilich diese verlockende Täuschung, die uns zu falschen Folgerungen und Hoffnungen verführen könnte, besteht nicht lange. Aber wir wollen aus jenem Gestern Kraft und Trost, Glauben und Hoffnung ziehen. Wir wollen uns selbst erkennen, uns selbst suchen. Hier geht es nicht um eine vergessene, tote Kunst- und Weltanschauung. Was wir suchen, ist nicht das Wissen, sondern der Mensch, nicht das Alte, sondern das Neue, nicht das Gestrige, sondern das Heutige, eine Sehnsucht, eine Idee: der neue Mensch! der neue Geist! die neue Welt! —

Den Lauf der Vorlesungen werde ich so gliedern, daß ich in dieser ersten Stunde die Grundlage, die politische und geistige Welt jener Epoche wie eine große Kulisse in bunten Farben malen werde, vor die ich dann in den folgenden Stunden die Profile von fünf deutschen Malern stellen will: Freilich mußte ich mich in dem großen Ganzen der Romantik beschränken und habe einen kleinen Kreis, aber ein geistiges Ganze aus der deutschen Malerei jener Zeit vor hundert Jahren herausgeschnitten. Die zweite Stunde wird Philipp Otto Runge, die dritte Caspar David Friedrich, die vierte Georg Friedrich Kersting, die fünfte Ludwig Richter und die sechste Moritz von Schwind gehören. In der letzten werde ich

einen Rück- und Ausblick geben und über Kunst, Geschichte und Religion zusammenfassen.

Die Epoche der Romantik, der wir uns nun zuwenden wollen, umfaßt die Zeit zwischen der französischen und der ersten deutschen Revolution, also etwa die Jahre 1789—1848. Als Ganzes kaum zu überblicken erlaubt sie nur den alten Begriff der Romantik. Was ist denn nun „Romantik" und „romantisch"? Was verstand man denn unter diesem seltsamen Wort, das doch an den Roman erinnert? Wie wir es heute auch umschreiben mögen, wir wollen uns zunächst an Erklärungen *jener Zeit* wenden und die Zeitgenossen hören. Da greife ich denn drei Sätze heraus, die vielleicht etwas Licht geben. Die beste Erklärung wird freilich die Kunst und Dichtung jener Zeit bleiben müssen. Der erste Satz stammt von Novalis, dem Dichter der Hymnen an die Nacht, der Marienlieder, des Heinrich von Ofterdingen, der als Frühromantiker schon alle jene seltsamen Elemente ausgebildet und vorgelebt hatte, die sich später ausreifen sollten. Der Satz lautet: „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es." — Dies ist also das Romantisieren des Romantikers. Und was ist nun das Romantische? Wenn sich dies überhaupt je in einen Satz fassen läßt, so hat es Uhland, der bekannte schwäbische Dichter und Politiker, zurückschauend auf seine romantische, plänereiche Jugend zusammengefaßt, wenn er sagt:

„Der Geist des Menschen, wohl fühlend, daß er nie das Unendliche in voller Klarheit in sich auffassen wird und müde des unbestimmt schweifenden Verlangens, knüpft bald seine Sehnsucht an irdische Bilder, in denen ihm doch ein Blick des Überirdischen aufzudämmern scheint. — Dies mystische Erscheinen unseres tiefsten Gemütes *im Bilde*, dies Hervortreten der Weltgeister, diese Menschwerdung des Göttlichen, mit einem Wort, *dies Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen* ist das Romantische."

Besser läßt sich in Worten die neue Weltanschauung, das neue Weltgefühl für den Zusammenhang im Universum und seine befreite Erscheinung im Zeichen, im Symbol, also im Bilde, das der Natur, reiner aber noch der Kunst angehört, nicht ausdrücken. Dies Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen ist besonders in den Kunstwerken jener Zeit, in der Malerei jener Künstler deutlich, die Sie kennen und lieben lernen werden. Aber noch soll uns ein dritter Satz Klarheit über jene seltsame Geistesepoche in Deutschland bringen. Diesen Satz will ich deshalb ausbauen und erläutern, denn er wird uns die politische, geistige und künstlerische Geschichte jener Jahre, die ich jetzt mit wenigen Strichen skizzieren will, ermöglichen. Zunächst unverständlich wird der Satz volle Klarheit geben und Ihnen seltsam vertraut werden. Er stammt von Friedrich Schlegel, von dem genialen Anführer des frühromantischen Chores, der als Kritiker, Denker, Kämpfer und Parteihaupt zunächst mit seinem Bruder August Wilhelm Schlegel zusammen den Kreis schloß, der die Zeitschrift „Athenäum" herausgab und schließlich, heftiger Gegner Goethes und aller Freigeister, als Wiener Hofrat geadelt und berühmt, reumütig in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte, um von da aus zu bekehren und zu bekämpfen.

Sein Bekenntnissatz lautet also:

„Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Wilhelm Meister sind die drei größten Tendenzen des Zeitalters." — Wie ist das möglich und wie ist das zu erklären? Ich greife aus diesem Satz die drei einzelnen Elemente oder Tendenzen heraus: die Revolution, die neue Philosophie und den neuen Roman, entwickle von hier aus die drei großen Bereiche der politischen Geschichte, der geistigen Geschichte, der künstlerischen Geschichte und kann so vielleicht den romantischen Menschen jener Zeit näher bringen. Eindeutig werde ich diesen vielseitigen und seltsamen Geist der neudeutschen Stämme um 1800 wohl kaum erklären und ausdeuten können. Es ist gerade der Reichtum an Persönlichkeiten damals — im Gegensatz zu heute, wo man sich freut, wenn man einmal einem Menschen, nicht einem Berufe begegnet — so groß und so verwirrend, daß sich von dem romantischen Menschen kaum spre-

chen läßt. Sind wir auch alle Kinder unserer Zeit, so gibt es doch zu allen Zeiten Menschen verschiedener Art und Weise. Es ist der romantische Mensch, wie ich ihn verstehe, nicht nur ein einmaliger historischer Typus von damals, sondern er ist ein geistiges Verhalten, ein Zustand, eine Welt- und Kunstanschauung, die es auch heute noch gibt, ja die es erst heute wieder gibt, und die ich deshalb hier behandle. Es kreisen die Formen menschlichen Geistes derart zwischen großen Polen, daß sehr wohl im Umkreis der Jahrhunderte von Verwandtschaft und Ähnlichkeit gesprochen werden kann. Dies sind Stufen einer geistigen Stufenleiter, die hoch über Rasse, Mode, Zeit, wenigstens in Europa, wie eine Jakobsleiter gleichsam in den Himmel der Vorzeit geht.

Die französische Revolution, die etwa die Jahre 1789—1799 umfaßt, war also eine der großen Tendenzen des Zeitalters. Es war der längst erwartete Ausbruch eines Vulkans. Es war der große politisch-soziale Umsturz in Frankreich; nicht nur die Abrechnung des dritten Standes mit Adel und Geistlichkeit, mit Königtum, Mißwirtschaft und Bankrott, es war die Abrechnung mit der Welt des 18. Jahrhunderts, mit dem Sternhimmel der Stände, Vorrechte, Vorurteile. Ein neuer Mensch, eine neue Gesellschaft, eine neue Welt wurde geschaffen. Rousseau, der große Apostel der Natur und Unkultur, der seinem Feinde Voltaire, dem grimmigen Bekämpfer der Kirche und Justiz, doch näher stand als er wollte, Schillers „Räuber" und „Don Carlos", Heinses „Ardinghello" und Goethes „Werther", das waren alles Sprecher, Rufer, Sucher — die neuen Menschen einer neuen Ordnung. Es war nicht nur die Aufklärung, das englische Vorbild und der schweizer Einfluß, es war das neue Weltgefühl der Geniejugend in Sturm und Drang, die ihre neue, eigenwillige, überschäumende Titanenkraft einer abgelebten Gesellschaft entgegenwarf. Ein humanes, aufgeklärtes Weltbürgertum, ein faustisches Weltgefühl ohne Halt und Ziel, ein neuer Idealismus wuchs auf über alle Schlagbäume und Sprachgrenzen hinaus verbrüdernd. Ein neuer Morgen schien aufzuglühen. Die alte römische Republik der Bürger und Genossen, die Hab und Gut, Kind und Leben, dem Vaterlande opfern wollten, erwachte noch einmal. Sie müssen diese Men-

schen kennen lernen, ihre Briefe lesen — die der Karlsruher Gustav Landauer deutsch herausgegeben hat — das war freilich ein anderes Geschlecht. Ein Geschlecht, das bald darauf durch das Fensterchen der Guillotine den Tod und das Ende der Nation in dem Schrecken der Gewaltherrschaft sah. Wie bald war der holde Traum ausgeträumt. Erschöpfung und letzter Rückschlag folgte und eines Tages kartätschte der General Buonaparte die letzten Widerständigen des Konvents in der Straße zusammen. Das also war die ersehnte neue Welt, für die Tausende wie Helden gestorben waren! Der kleine gelbe Mann mit dem antikischen Kopf, mit den rätselhaften Augen, vor denen sich alles in eine Marionettenwelt verwandelte, dieser Dämon, der an seinen Stern glaubte und wie ein Naturelement seine Idee lebte, sein Werk schuf wie ein Gott der Schlacht, er war nun die Idee der neuen Zeit. Es war sein Traum, dem er Leben geben wollte, der alte Traum vom römisch-fränkischen Weltreich, vom Imperium, vom Empire. Noch einmal formte ein einziger seine Welt, der er das Glück seiner Phantasie geben wollte. Noch einmal hatte die Antike wie ein großes Erdbeben durch einen einzigen Mann Europa erschüttert. Sein goldener Adler war jener unsterbliche Adler Alexanders des Großen. — Ich kenne kein stärkeres Sinnbild jener Zeit, als dieses, das ich jetzt vor Sie beschwöre: Goethe betritt in Erfurt das kleine Zimmer, in dem Napoleon am Tisch drei Generälen diktiert. Sie erblicken sich, und der Kaiser ruft das Bekenntnis eines Überraschten: „Voilà un homme.“ Endlich ein Mensch. Die beiden größten Menschen des Jahrhunderts stehen sich gegenüber, sprechen und erkennen sich. Beides Helden der Erde, zwei große Ideen, zwei Welterschütterer, der Korse und der Franke, Kaiser und Dichter, Nord und Süd. Zwei, die noch einmal aus der Sehnsucht des Blutes den großen Traum der Weltform, den Gedanken der Antike, träumen und formen. Der eine die Weltherrschaft, klare große Staatsform bis in Recht und Sitte; der andere die Geistherrschaft, klare große Kunstform bis in Wort und Linie. Zwei Bildhauer, die im Block der Welt das Bildnis ihres späten Traumes suchen, zwei Einsame, die auf ihrer Insel sterben. Ich kenne kein stärkeres Sinnbild jener Zeit.

Aber der Goethe, der den Werther und die Hymne auf die Straßburger Gotik geschaffen hatte, dieser Faust, dieser ruhlos suchende Meister, der das erste Buch der Romantik, eine der größten Tendenzen des Zeitalters erlebte und erlitt, dieser andere Goethe, dieser Romantiker lebte doch auch, wenn er auch Helena beschwor. Er war es doch, der die Sehnsucht einer neuen Welt, die zwiespältige suchende Seele zu wundervollen Gleichnissen gestalten konnte, wie Tasso ruhelos, wie Faust elend und nie gestillt und nur von der ewig weiblichen Liebe hinangezogen und erlöst! Ist das nicht schon ein Mensch der neuen Zeit, gehört er nicht der Romantik, trotzdem und weil er immer wieder in die Antike zurückträumt, er, der große Denker und Träumer, der sich in allen Masken immer wieder als der höchste Typus seiner Zeit aussprechen muß?

Indessen vollendete sich, wie wenn es die Dichter und Denker nichts anginge, das Schicksal Deutschlands. Der Stern Napoleons stieg immer höher. Diese Ohnehosen, die ihr „ça ira, ça ira" singend, alles niederrangen, diese Heere und Garden des Konsuls und Kaisers, diese Weltsoldaten Frankreichs warfen die stolzen preußischen Heere zurück und vernichteten den Staat Friedrichs des Großen vollständig. 1806 endete das deutsche Kaiserreich. Sie alle kennen die Erneuung aus Not und Schmach, die bange Qual der „Franzosenzeit", wie man diese Jahre nannte. Man lebte wie im Auslande, aber man fand sich wieder. Und der alte Geist erwachte. In Rußland erstarb der Traum vom Weltreich Napoleons. Die Freiheitskriege brachen los. Endlich, endlich! Diese Jugend, dies Geschlecht kannte Tod und Verzagen nicht mehr. Sie hatten die Freiheit längst erworben. War es denn nur die Freiheit vom Feinde, kämpfte man nicht um Deutschland, um das alte Reich, um Einheit und Kaiserkrone? Die Flamme verlohte. Es war die alte Geschichte, die immer wieder wahr wird. Der Wiener Kongreß, die heilige Allianz, die Karlsbader Beschlüsse, die Mainzer Untersuchungskommission — das war der Dank der Regierung. Wir verstehen die tiefe Enttäuschung, die dumpfe Verzweiflung dieser Freiheitskämpfer. Wer nicht lieber in England, in Italien oder in der Schweiz lebte, mußte sich fügen, sich verhaften, durchsuchen, gefangen setzen, entlassen

und überwachen lassen. Das waren die Jahre nach den Freiheitskriegen! Man wandte sich der Kunst, der Geschichte, der Vorzeit zu und arbeitete verzweifelt. Frankreich erlebte seine zweite und dritte Revolution. Noch einmal lohte die alte Flamme in Deutschland auf und Sie verstehen jetzt, warum 1848 nicht der Pöbel, sondern Studenten, Professoren, Künstler, Offiziere auf den Barrikaden standen. Es ging doch um den uralten Traum vom deutschen Kaiserreich, vom einigen Deutschland, von der Verfassung, und erst aus der enttäuschten Wut wuchs die Idee der Republik und zumal in Baden. „Das tolle Jahr" war der letzte Befreiungskrieg des 19. Jahrhunderts. 1870 wurde der Traum der Toten wahr. Noch einmal wahr. — Die französische Revolution war also wirklich der Anfang der Moderne und eine der größten Tendenzen des Zeitalters der Revolutionen.

Haben wir nun aus der politischen Geschichte nicht schon die Einsicht in alle anderen Bereiche des Lebens in Staat und Familie gewonnen? Erst langsam hatte sich der Deutsche den Begriff einer Nation erobert. Der Gebildete, der Gast der Reisekutschen, hatte keine politische Heimat. Die Viel- und Kleinstaaterei versagte jede Einheit. Erst der Verlust läßt das Verlorene ganz erkennen. Wir hatten das Kaiserreich, die Nation, die Freiheit des Staates verloren. Der Franzose herrschte. Und bald die Not. Die allgemeine Verarmung schuf eine neue Gesellschaft und Gemeinschaft, glich die Unterschiede aus, schuf die Kameradschaft des Unglücks. Hassende schließen sich zusammen. Arme werden Brüder. Die bescheidenen Genüsse, Musik, Literatur, geselliges Gespräch bei ärmlichen Lichtern, das waren die Vergnügungen. Auch im Volke. Damals hieß freilich „panes et circenses" noch nicht auf deutsch: Brotkarten und Kino! Man hatte noch nicht so viele Zeitungen, aber mehr Zeit. Man kam noch zu sich, denn man kam noch zueinander. Die Familie war der kleine Staat, den kein Napoleon zerbrach. Patriachalische Sitte, vor allem Achtung und Liebe schloß den Zauberring. Noch kannte die Jugend Zucht und Ehrfurcht. Es wehte etwas wie eine reine Luft durch Haus und Garten; wir werden das noch in der Kunst erkennen. Man fand deutsche Art und deutsches Wesen wieder in der Vorzeit, ent-

deckte das Wunderland deutscher Kunst, Dichtung, Baukunst. Man las im Kreise das Nibelungenlied und die Edda, die deutschen Sagen und Legenden, des Knaben Wunderhorn und die deutschen Mystiker. Man las noch. Freilich Bücher, keine Makulatur. Schöne Zeit, wo noch unterm Spiegel die neuste Lyrik, eine Philosophie oder ein Drama, auf dem Nachttisch der Damen der Musenalmanach, ein Roman von Jean Paul oder ein Band Goethe lag. Es gab noch Lesegesellschaften, die lesen konnten, es gab noch Menschen, die deutsch schrieben und die wundervolle Musik ihrer Seele zu Worten werden ließen, ohne eine Luxusausgabe zu machen. Schöne Zeit! — Es bildeten sich überall kleine Kreise und Gruppen neuen geistigen Lebens, und die Kulturinseln waren kleine Städte wie Jena und Weimar oder größere wie Dresden, Berlin, Wien. In Paris war die Macht Napoleons in den großen Sammlungen und Bibliotheken offenbar; das neue Rom, das alexandrinische, alles an sich reißende, raubende, plündernde Rom hieß nun Paris. Dies war der Stapelplatz der Kunst und Kultur, das Warenhaus des Abend- und Morgenlandes. Aber nach Rom, in das verarmte, aussterbende, geplünderte Rom gingen die Stillen, die Wenigen, die Suchenden, die aus Deutschland ihr deutsches Herz, Dichtung, Kunst, Religion und Sehnsucht mitbrachten. Hier lebte der Faust, die Nibelungensage, die Bibel unter den Künstlern. Rom war die erste Kolonie deutschen Geistes!

Erinnern wir uns an den Satz, von dem wir ausgingen. Was war die zweite größte Tendenz des Zeitalters? Fichtes Wissenschaftslehre! Also eine neue Lehre, eine neue Philosophie. Um kurz zu sein: die ganze neue Weisheit dieser großen Idealisten hieß in einem kurzen Satze, den ich gleich erklären will:

Ich = Nicht Ich.

Ein scheinbarer Unsinn. In Wahrheit ein uralter tiefer Sinn. Das Nichtich, alles um mich und außer mir, Ding, Mensch, Welt, Umwelt, alles dies ist mein Erzeugnis, ist mein Ich. Meine Vorstellung. Aus mir fließt Form und Geist der Welt um mich. Dahinter steckt die alte Weisheit von der Unerkennbarkeit der Welt, von der entstellenden

Macht des Ich, von dem Vermenschlichen der ganzen Welt durch den Menschen. Dahinter steckt der Verzicht und die Einsicht, daß alles Wissen nicht weiß, alles Erkennen nur sich selbst erkennt. Dahinter steckt ein neues Weltgefühl der Einsamen, das Gefühl für das All, für das Ganze und Große, das Ich und Nichtich, Mensch und Welt umfaßt und versöhnt. Versöhnt in dem höheren Einklang von Bewußtem und Unbewußtem, in Harmonie, in Religion, in Kunst. Eine neue Moral, eine neue Ethik, eine aufsteigende Weltordnung, die alles Unbeseelte und Beseelte immer höher, reiner, geistiger, zum Menschen, zum Selbstbewußtsein, zur Selbsterkenntnis hob, dies war etwa der Weg. Diese Anschauung des Unendlichen im Endlichen, dies neue Weltgefühl der Göttlichkeit, diese neue Menschenwürde und Menschenpflicht, das war die Religion, wie sie von Schleiermacher verkündet wurde. Die Frage nach der Religion der Religionen, nach dem Einigen aller Kulte, nach dem göttlichen Grunde, nach den Urformen der Mythen, nach dem Mythos, dies war eigentlich das Wichtigste. Man kannte alle Mythen und hatte deshalb keinen mehr. Man prüfte, suchte, band. Der antike, der christliche, der nationale, der orientalische Mythos wurde erwogen, gepredigt, verworfen. Man suchte einen eigenen, einen neuen, eine Mythe des neuen Menschen, aller Menschen, aller romantischen Menschen. Die Welt der Gesteine, der Blumen, der Farben, der Sterne, alles wurde mythisch behandelt. Nie wollte der Mythos werden. Wie heute — genau wie heute — schrie man nach dem neuen Mythos und fand schließlich, des Treibens müde, in dem alten mittelalterlich mystischen Mythos der christlichen Kirche den Halt, den Glauben, das Wunderbare und das Unendliche. Dies alles begleitete die Philosophie, die Chemie, die Physik, die neue Wissenschaft von der Nachtseite der Natur. Alles wurde dem Mythischen untertan, wurde zum Sinnbild, zum Symbol, zum Zeichen. Die Liebe, auch die Ehe, wurde romantisiert. Man muß Schlegels „Lucinde" oder Novalis „Hymnen an die Nacht" in ihrer symbolischen Erotik erkannt haben, um zu verstehen, wie alles einer Idee dienen mußte: Kunst und Wissenschaft, Philosophie und Religion wurde Poesie. Goethe, der Statthalter der Poesie, hatte es vorgelebt, wie man die

Welt, das Alltägliche, das Bekannte und Gewöhnliche poetisiert und romantisiert, wie man im Endlichen das Unendliche entwickle. Er hatte gerade in den Jahren der französischen Revolutionskriege die bürgerliche Idylle „Hermann und Dorothea" zu einem Epos in klassischen Hexametern gestaltet, um zu zeigen, wie jederzeit die letzte klassische Form gegeben werden könne. Wer die Luise von Voß mit der Dorothea von Goethe vergleicht, weiß, was moderne Antike ist. Aber um den Alltag, um das Leben so mit königlicher Würde zu erhöhen und zu poetisieren, bedurfte es starker Hände. Es hieß das Leben von oben, wie die Sonne, lächelnd ohne Wehmut zu beschauen. Der Romantiker besah alles wie aus der Theaterloge. Mit dem Lächeln dessen, der um das Spiel und die Spieler weiß, mit der Ironie, die von oben die bunte Posse, die Spieler wie die Zuschauer belächelt und verspottet, beobachtet und ablehnt — mit diesem sehnsüchtig traurigen Verlangen sich selbst küssen zu können, verband sich Schwermut, Trauer, Lebensangst.

Brentano, der reiche Frankfurter Kaufmannssohn mit romanischem Blut, dieser vielbegabte, scharfe, qualvoll leidende Dichter des Lebens und der Kunst, der Liebe und der Religion, der unstet — himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt — schließlich müde, einsam, verzweifelt in dem tröstenden Halt der katholischen Kirche entschlief, er ist das beste Gleichnis solcher Romantik. Das Doppelgängerische solchen Lebens, das Phantastische, Poetische, genial Haltlose, das von sich schrieb: „Mein Paradies war untergegangen, nur sein Firmament stand noch über mir, meine Berge waren nicht mehr, aber der Schimmer ihrer Abendsonne schwamm noch in der Luft" — alles dies war Qual, Leiden, Zwieklang — aus dem sich die reinen Lieder, die wundervolle Musik seiner singenden Seele hob. Gut sein, fromm sein, Kind sein, im stillen leben ohne Leid, ein Leben, das wie ein Spiegelbild um den Nachen entgleitet, dies ist die Weisheit derer, die alles durchschauen und keinen Grund mehr finden. Sie wissen wie Brentano: „Sobald die Nationen wieder ein Firmament des Glaubens und Wissens rund wie eine Halbkugel über sich stehen haben, werden ihnen die Gestirne der Kunst heranziehen, ohne daß sie fragen warum? und wissen wie?" — Ein Satz recht für uns! —

Diese Welt der Seele lebt nur in der Phantasie, im Ich, in der Poesie. So mag denn alles in der Traum- und Zaubersphäre, im reinen Reiche der Kunst auf dem Goldgrund der Poesie, als ein Märchen, als ein Traum erscheinen. Nicht umsonst kleiden sie alle die höchste Weisheit ihrer Kunst in Märchen, in Träume, in Phantasie. Die Liebe erlöst vom Ich. Nur die Liebe. In ihr erfaßt man den Gott und den Tod, die Schönheit und die Weisheit dieser Welt. Aber Qual des Herzens ist es, immer nur sich selbst zu finden, die Feder der Hand, die Schrift der Dichtung, das Spiel der Spieler, die Poesie der Poesie — immer den Rahmen, nicht das Bild, das Gleichnis, nicht den Gott, sich selbst, nicht das Leben. Zu Tode traurig, krank und liebesmüde klagt der arme Novalis: „Einem gelang es, er hob den Schleier der Göttin zu Saïs — aber was sah er? — er sah Wunder des Wunders — sich selbst."
Diese neue Wissenschaftslehre, Philosophie, Poesie, diese Weltanschauung, der die Gegenwart, das neue große Reich der Moderne, die einzige lebenswerte Gegenwelt der Antike zu sein schien, diese neue epochemachende Lehre von der Wende der Zeit in Geist und Kultur wurde durch Vorlesungen (wie die von August Wilhelm Schlegel in Berlin 1801—1804 oder von Schelling in Jena 1802—1803 gehaltenen), durch Zeitschriften, Aufsätze, Briefe, Gedichte und Aphorismen, vor allem aber doch durch die neuen Romane verkündet. Eine Zeit, der das Buch, der das Kunstwerk als ein höheres Mittel der Erkenntnis, als ein edleres Symbol, als eine höhere Einheit von Wille und Freiheit, Ich und Du, Kunst und Natur erscheinen mußte, eine künstlerisch so hochgebildete Zeit konnte sehr wohl ein Buch, einen Roman, als die dritte größte Tendenz des Zeitalters erklären: Dieser Roman Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (1), der 1795 erschienen war, und den ich Ihnen allen vor jedem Roman späterer Zeit, auch vor Stifters „Nachsommer", immer wieder empfehlen möchte, dies seltsame Buch war die Urzelle einer ganzen Literatur. Wie einzelne Züge, Szenen, Gleichnisse, Figuren gerade aus diesem Roman übernommen wurden, ließe sich durch alle folgenden Romane bis ins „junge Deutschland" verfolgen. Und doch, obschon er als die wahre Poesie gleichsam den Romantiker salonfähig machte,

wurde er bald danach von den Romantikern angegriffen und verurteilt. Was war nun das, was ihn zu einer Tendenz des Zeitalters machte und was war das, was ihn wieder so real und so unromantisch machte? Diese Geschichte eines Werdenden, eines jungen Kaufmannes, der sich plötzlich seinem Triebe, seinem Schicksal, seinen Launen wie einer Theatertruppe überläßt, um in der Liebe, im Spiel, im Erlebnis das zu finden, was er eigentlich zu suchen hat — sich selbst —, dieser Träumer, dieser fahrende Hamlet-Deutsche, der im Halbdunkel des Ungewissen wie ein edles Fragment schimmert, um schließlich wie der Mond aus verwehenden Wolken herauszutreten zu neuer Wanderschaft — diese wechselnde Szenerie des Zirkus, des Theaters, des Schlosses, des Turmes — diese Menschen, Charaktere, Leidenschaften, Triebe, Ideen ..; und zwischen festen und bunten Gestalten schimmernd und schwebend wie die Goldluft Rembrandts im Dunkel der Möglichkeiten die Figur Mignons, halb Knabe, halb Mädchen, die unbestimmte Sehnsucht nach dem Süden, die an der Liebe stirbt, begleitet von Harfners Leid und Lied; dieser flutende Wechsel, der plötzlich das Dunkel zum Licht, den Text zum Lied, das Wort zur Musik werden läßt, kurzum, diese malerische und musikalische Behandlung eines weltlichen Stoffes, in den plötzlich die Magie, das Wunderbare, das Unmögliche wie von oben hereinwirkt — dies alles war doch wohl der Zauber dieses romantischen Buches. Und doch erkannte gerade Novalis, der Dichter des romantischen Romanfragmentes „Heinrich von Ofterdingen", daß nur die unerhörte Kunst der Sprache alles so poetisiere, daß aber alles, was geschehe, das Alltägliche, Reale sei und auch im Wunderbaren noch durch die Geheimloge und den Turm erklärt und banalisiert werde. Der wahre Romantiker wollte die Drähte nicht mehr sehen. Es sollte, es mußte wunderbar, unmöglich, unlogisch, poetisch und romantisch sein! Der Wilhelm Meister ist der bürgerliche Vater aller Roman-Romantiker. Tiecks Lovell oder Sternbald, Brentanos Godwi, Novalis' Ofterdingen, das sind die wahren Gestalten der neuen Kunstwelt, ein neues Geschlecht, dem auch die armen und edlen, großen und kleinen Träumer, Dichter, Denker, Maler, Musikanten, Grafen und Taugenichtse der Jean Paul, Eichendorff,

Arnim, Kerner u. a. angehören. Man schreibt immer die Geschichte der Stände und Berufe, Charaktere und Persönlichkeiten unserer historischen Welt, man sollte einmal die der Kunstwelt beschreiben. Man hätte Stoff genug zu einer neuen göttlichen Komödie. Ich liebe manchen dieser erdichteten Menschen mehr, als die lebenden.

Ich möchte Ihnen noch lange von solchen romantischen Gestalten erzählen, wenn die Zeit es vergönnte. Ein neuer Mensch, eine neue Welt wird in ihnen offenbar. Sie sind große Kinder, Idealisten, Träumer, ohne Geld, ohne Heim, ohne Zweck, sie leben sich, ihr Wesen, ihr Gefühl, ihre Liebe. Meist verzehren sie sich einer Idee, einer Liebe, einer Sehnsucht wegen. Sie werden nicht Herr, halten nicht fest, lassen das Leben hin und lächeln unter Tränen, romantisieren sich und laufen ihrem Schatten nach. Alle aber sind sie heimliche oder wirkliche Künstler, meist Maler. Die große Bedeutung, die für jene Zeit die Kunst, zumal die Malerei hatte, ist hier deutlich. Was und wie sie malen, darüber ein andermal. Ihr Verhältnis zum Bilde ist seltsam innig und magisch. Sie suchen es, finden es, verlieren es, lieben es oder töten es. Uhlands Satz wird verständlich: dies Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen.

Die Probleme, die Theorie, die Geschichte der Kunst spielten — wie heute auch wieder — eine solche Rolle, daß ich kurz die Gemäldedichtung, die Bücher über Kunst erwähnen muß. Über Kunst wird immer dann viel gesprochen, wenn es wenig gibt. So war es auch gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts, das sich in seiner verklingenden alten Maltradition erschöpft hatte. Das Lehrwesen der Akademie hatte mit seiner Schablone alles Eigene und Neue gefährdet und so ging, wie immer in Zeiten neuer Besinnung und Denkart, der Kampf der Jugend gegen die Akademie, gegen Schema, Regel, Motiv, Geschmack. Man dachte neu über Kunst, wie ich es zu Beginn der nächsten Stunde zu entwickeln denke, und stand auch der alten Kunst neu gegenüber. War die Kunst eine Wissenschaft, ein Können und Wollen gewesen, so war sie jetzt eine göttliche Gabe, ein Ahnen und Müssen, ein Verhältnis zum All. Man gab ihr eine Weise, eine Bedeutung, einen menschlichen, ja religiösen

Ernst — wie er erst heute wieder bei der Jugend zu finden ist, die der Augenhurerei müde wieder etwas mehr als die gutgemalte Rübe will. Diese religiöse Andacht, Ehrfurcht und Toleranz vor den Kunstwerken, diese Verehrung, Liebe, Vergötterung der Künstler, vor allem der Altdeutschen, des geliebten Dürer, der immer wieder in den Romanen auftaucht, der Niederländer oder Frühitaliener, alles dies wird vor allem und zuerst in Wackenroders Büchlein offenbar.

Die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", das Büchlein des jungen, schwindsüchtigen, frühverstorbenen Studenten aus Berlin, ist das erste Dokument der neuen christlich-romantischen Epoche, der Romantik der deutschen nördlichen Neustämme. Norddeutsche, Preußen, Schlesier, Pommern, und vor allem Jünglinge sind diese vielbegabten Naturen, die Welt- und Kunstanschauung, Religion, Poesie und Musik so seltsam verbinden. Gegen ihre fromme, zarte, mädchenhaft weiche und vor allem nationale Tendenz, gegen das Zurückschauen, Zurücksehnen, Einfühlen in die mittelalterliche Vorzeit eiferte Goethes olympischer Zorn und doch beschwor er selbst Helena aus dem Reiche der Schatten. Tiecks „Phantasien über die Kunst" und „Franz Sternbalds Wanderungen", diese Kunstträumereien, Galeriegespräche und altdeutschen Geschichten bezauberten die Jugend und erklärten, was die Alten und Jungen, die Schüler von der Akademie, von der Kunst der Höfe und Salons trennen mußte. Sulpiz Boisserées wundervolle Sammlung altdeutscher Gemälde, die damals in Heidelberg und Stuttgart alles — sogar den Heiden Goethe — zu den Altdeutschen und Niederländern bekehrte und vor allem die reiche Dresdener Galerie, in der sich der romantische Kreis so gern zusammenfand, dies waren die Keimzellen der romantischen Kunst. Die Lager trennten sich. Die Klassizisten verteidigten an den Akademien und Höfen ihre historische Kunst, die Altdeutschen zogen nach Rom und gründeten im Kloster S. Isidoro jenen Kreis, der allein den Namen Nazarener verdiente, und bald darauf unter Cornelius' Banner siegreich ganz Deutschland eroberte. Die neudeutschen Romantiker zogen sich damals besonders in Dresden zusammen, ein kleiner Kreis, der das sogar antikische Weimar des alten Goethe belebte. Diesen

kleinen Kreis habe ich für meine Betrachtungen deshalb ausgewählt, weil er die Elemente der Zukunft, die letzten mythischen Kräfte vor dem großen Zusammenbruch der europäischen Kultur umfaßte. Nicht umsonst suchen und finden wir in jener Kunst alle Keime, alle Ansätze einer neuen deutschen Kunst. Denn auch für uns gilt wieder der Satz des Novalis: „Wer unglücklich in der jetzigen Welt ist, wer nicht findet, was er sucht, der gehe in die Bücher- und Künstlerwelt, in die Natur, diese ewige Antike und Moderne zugleich und lebe in dieser ecclesia pressa der bessern Welt. Eine Geliebte und einen Freund, ein Vaterland und einen Gott findet er hier gewiß. Sie schlummern aber weissagenden vielbedeutenden Schlummer. Einst kommt die Zeit, wo jeder Eingeweihte, wie Pygmalion, seine um sich geschaffene und versammelte Welt mit der Glorie einer höhern Morgenröte erwachen und seine lange Treue und Liebe erwidern sieht."

Zweite Vorlesung

Philipp Otto Runge

Diese Stunde gehört einem der größten deutschen Künstler, den sein Volk noch nicht kennt: Philipp Otto Runge. Lange Jahre war sein Andenken ganz vergessen und erst die Jahrhundertausstellung in Berlin (1906), die so manchen Unbekannten entdeckte, hat seinen Ruhm neu begründet. Da er zu den Hamburger Meistern gezählt wird und dort in der neuen Kunsthalle seine Meisterwerke nun endlich würdig zu sehen sind, kann er nur in Hamburg studiert und erkannt werden. Die Literatur über ihn wächst. Und doch gibt es noch kein Buch, das zusammenfassend seine Kunst anschaulich machte. Seine Schriften, die der Bruder Daniel 1840 herausgab, wurden nie mehr neugedruckt und doch gehören sie mit zu dem Wundervollsten, denn Runge war Dichter und Maler, Denker und Mensch in Einem. Eine mäßige Auswahl seiner Briefe und ein Heftchen für die Hochschüler im Felde — das ist das Wenige, das bekannter geworden ist. Und nun soll ich Ihnen in einer Stunde mit wenigen Worten, mit blassen Lichtbildern, dies reiche und tiefe Leben beschwören, das sich heute nach hundert Jahren noch kaum überblicken läßt. Und doch werden Sie diesen seltsamen Frühvollendeten, der wie ein Meteor am dunklen Himmel der „Franzosenzeit" aufglühte, um in die Nacht zurückzusinken, bald und für immer lieben. Denn auch für uns gilt das, was damals trauernd der Dichter Clemens Brentano sang:

„Die Zeit, sie ist die Nacht, in der wir weinen
Der Vorzeit Traum, er ist's, den wir verloren.
Der Nachwelt, wird der Tag ihr einst erscheinen,
Lebt unser Freund auf ewig. — Mir ist er geboren!"

Lassen Sie mich erst das äußere Leben des Künstlers überblicken, um dann in sein inneres Leben und Wesen einzudringen und schließlich sein Werk darzustellen.

Als das neunte Kind eines Schiffreeders wurde Philipp Otto Runge am 23. Juli 1777 in Wolgast, einem kleinen Seestädtchen in Schwedisch-Pommern geboren. Im Hause herrschte Sitte, Ernst und jene Frömmigkeit, die den Halt des Lebens ausmacht. Der Vater war ein kluger, praktischer Mann ohne künstlerischen Sinn, die Mutter, tiefer und reicher veranlagt, offenbar wie immer die Quelle der künstlerischen Natur des kleinen Otto, der zart, leidend, schwächlich, in Sorgen großgezogen wird. Er selbst erzählt, daß gerade die Krankheit in den Kinderjahren wohltätigen Einfluß auf sein Wesen geübt habe, wie ja meist zarte und leidende Menschen das reichere Innenleben und die reinere Freude an dem Wunder des Lebens besitzen. So wächst er im Kreise der Geschwister (vier Töchter und sieben Söhne) in Liebe und Freundschaft heran und schreibt später einmal seiner Braut: „Wir sind unser neune und so ist keiner unter uns, der nicht sein Leben für den anderen ließe." —

Der Direktor der Stadtschule, der schöngeistige Dichter Kosegarten, schätzte besonders die zarte „ungefärbte" Seele des fröhlichen Knaben, den die Schule viel weniger beschäftigte, als ausschneiden, schnitzen, zeichnen, so daß Kosegarten dem besorgten Vater einmal schrieb: daß „der Beruf des jungen Mannes zum Künstler seit seiner Erschaffung entschieden gewesen sei".

Aber was soll der aussichtslose künstlerische Beruf in einer armen bürgerlichen Familie, in der man Reeder, Kaufmann, Landwirt und Pächter wird! Otto muß also Geometrie und Buchhalterei treiben und kommt schließlich 1795 in das Kommissions- und Speditionsgeschäft seines Bruders Daniel nach Hamburg; denn Daniel, der ihn väterlich liebt, hat mit dem Bruder einen Vertrag auf Tod und Leben geschlossen, den beide jederzeit aufopfernd gehalten haben. Auch in Hamburg wird das Künstlerische nicht vernachlässigt: Otto hat Zeichenstunden bei einem Freunde und findet in Künstlerkreisen und Privat-

sammlungen Anregung genug. Mit jungen Freunden erlebt er die großen Bildungselemente jener Zeit, die Antike in der Dichtung der Odyssee, — in dem großen Volksbuch der Hellenen, in dem der alte Stoff vom herumirrenden und heimkehrenden Gatten, verwoben mit Märchen, Legenden, Mythen und der Erinnerung an den trojanischen Krieg, phantastisch und wundervoll mykenische Vorzeit beschwört —, erlebt er Schillers reinen anstürmenden Idealismus, die geniale und boshafte Kritik der Schlegel, die romantische Welt und Dichtung Tiecks; erlebt er vor allem das eine Buch, das ich schon in der letzten Vorlesung als das Zauberbuch aller Maler, als den typischen romantischen Roman der neuen Kunst- und Weltanschauung nannte: „Franz Sternbalds Wanderungen"; das Buch, in dem seine eigene Kunst, seine eigene Gestalt prophetisch angekündigt zu sein scheint. Denn dieser neue Künstler, der rein und kindlich, fromm und zart, die faustische Sehnsucht einer gottlosen Zeit in das deutsche Mittelalter Dürers und der großen Altdeutschen zurückwandte, um jenen gleich zu werden und wieder die verlorene Einheit mit Gott und der Natur zu finden, dieser neue romantische und romanhafte Künstler war ja Philipp Otto Runge selbst! Der Kampf zwischen Beruf und Begabung reibt ihn auf. Es ist die alte Geschichte vom Pegasus im Joche, der am Pfluge gehen soll und fliegen will. Auch dies erkennt der Bruder Daniel, befreit ihn von der sinnlosen Arbeit, läßt ihm Zeichenstunden und Malstunden, Anatomie und Mathematiklehre geben und beruhigt die besorgten Eltern mit dem Hinweis, daß Otto auch als Künstler einen Kunsthandel mit ihnen betreiben könne. Goethes Zeitschrift „die Propylaeen", die für die Macht und Kunstanschauung der Antike warb, hatte auch auf Otto belehrenden Einfluß. Das Verlockende und Erzieherische dieser Aufsätze und Wettbewerbe, die Würde und der Ernst, womit die beiden Weimarer Kunstfreunde, Goethe und Meyer, ihre absterbenden Ideale einer zeitlosen, großen, anationalen, areligiösen Kunst im Sinne der klassischen Antike behaupteten, tat noch immer seine Wirkung. Es kam endlich zur Aussprache und zur Erlaubnis, daß Otto mit Unterstützung der Eltern und Brüder Maler werden dürfe. Welch ein Entschluß! — Es gab damals

nur zwei Akademien, die weitberühmt waren. Das waren die in Dresden und Kopenhagen. Die Dresdener war verlockend, hatte aber damals keinen Direktor und hatte an Güte abgenommen, und da dem Hamburger Dänemark, seine Welt und Kultur, viel näher lag, als wir heute verstehen, so wurde die Kopenhagener gewählt. Hier war eine geistige Kolonie Deutschlands seit den Tagen des „Sturm und Drang", hier wurde durch Steffens und Oehlenschläger ein Lager der neuen Romantik geschaffen, hierher zogen die jungen Künstler Norddeutschlands wie Carstens, Runge, Friedrich, Kersting u. a., und von hier besuchten wiederum die jungen Dänen die Dresdener Akademie. Wie die Dresdener, so war auch die Kopenhagener Akademie die letzte Schule jener Malkultur des 18. Jahrhunderts, die halb französisch, halb holländisch, die perspektivische Valeur- und Primamalerei in den Klassizismus hinüberrettete. Mit Wischer, Kohle und Blei wurde man vor den Antiken erzogen und durfte, wie überall, langsam und mühselig zur Natur- und Historienmalerei aufsteigen. Jens Juel war der beste Lehrer der Porträtmalerei, während Abildgaard die Historienmalerei vertrat. Gerade damals hatten des Engländers Flaxman Umrißzeichnungen zur Odyssee in ihrer reinen, strengen Größe alles neu zur Antike begeistert und doch lebte als das mythische Gegenspiel gegen die hellenische Götterwelt die dunkle, gefühlvolle Lyrik des Ossian, die schon Goethes Werther so begeisterte, jenes sagenhafte Epos des faustisch-germanischen Nordländers, das nun Abildgaard zuerst in Bildern gestaltete und das auch Runge in vielen Zeichnungen umschrieb. Es stieß gerade damals die antike und moderne, die griechische und germanische Gefühlswelt, kurz gesagt die Form, die Plastik, mit dem Gefühl, mit der Musik zusammen, wie wir es später noch in Runges Bildern verfolgen werden. Wie wohlwollend ihm auch Lehrer, Freunde und Einheimische entgegenkamen, es zog den Unzufriedenen bald von Dänemark weg, er fühlte ahnungsvoll das Unzulängliche, das Überlebte der malerischen Rokokokunst wie des plastischen Klassizismus, der auch die Malerei in Form und Farbe als Relief- und Graumalerei beherrschte.

Endlich 1801 siedelte Runge nach Dresden über. Hier wurde eigent-

lich noch die gute alte Malkultur jener Zeit vertreten, von der Talleyrand sagte: „Wer nicht vor 1789 gelebt hat, kennt nicht die Süßigkeit des Lebens." — Die Akademie suchte auch unter Direktor Grassi noch keine neuen Wege, aber die berühmte Galerie mit ihren Schätzen, das lebhafte literarische und künstlerische Leben der schönen Stadt, die Freunde und Bekannten und das neudeutsche Element der Romantik, all das zog unsern Künstler an und hielt ihn fest.

Die alte aristokratische Barockkultur Dresdens, dessen Architektur, wie versteinerte Gärten, wie vergessene Kulissen eines königlichen Theaters, noch unberührt stand, das reiche musikalische Leben, das nicht von ungefähr damals die höchste Kultur ausmachte, nachdem sich alle schöpferischen Kräfte aus der erschöpften Malerei in das Element der kontrapunktischen Instrumentalmusik geworfen hatten, um von Beethoven in die Höhe eines neuen Domes qualvoll hinauf gerissen zu werden — alles dies schuf die fruchtbare Atmosphäre, aus der sich neue Gedanken, Ideen und Werke niederschlagen mußten. Hier fand Runge wirklich alles, was er suchte, die Kunst, die Freundschaft, die Liebe. Die Kunst, seine Kunst, sich selbst, fand er, nachdem er mit allen Vorurteilen und Überlieferungen gebrochen hatte, die der wissenschaftliche Akademiebetrieb noch immer lehren wollte. Enttäuscht und belehrt, von Goethes antikischer Lehre abgewandt, wußte er wie der junge Sternbald: „Wir sind einmal keine Italiener und ein Italiener wird nimmermehr deutsch empfinden. Darum soll man jedem Bilde gleich auf den ersten Blick ansehen können, wo es gewachsen ist."

Was sollte ihm also die Antike oder eine Kunstreise nach Italien, da jeder Mensch doch nur *seine* eigene Kunstform haben kann, die der Ausdruck *seines* Wesens, *seines* Gefühls, *seines* Lebens ist und sein soll. Dies neue Verhältnis zum Kunstwerk und zur Kunstform werde ich noch im folgenden erklären.

Runge findet in Dresden die Freundschaft, denn er findet Tieck, Ludwig Tieck, den Dichter, der heute viel zu wenig gelesen wird, den Dichter des Franz Sternbald und all der phantastischen Novellen, Erzählungen, Träume, den genialen Erneuerer der altdeutschen Minnelieder und Mär-

chenspiele, in dessen Zaubergarten all das aufblühte, was deutsche Phantasie, Sehnsucht und Melancholie in diesem Frühlingsmorgen der Frühromantik liebte und hegte. Tiecks Freund zu sein, das war ein beglückendes Erlebnis, und wie sich beide wechselseitig anregten, ergänzten, bereicherten, dies ist noch heute aus jenen herrlichen Briefen zu empfinden. Runge machte Tiecks Träume wahr, er malte die Kunst, die Tieck sang und dichtete. Sein Lebenswerk, die „Tageszeiten", die in jenen Jahren 1802|3 entstanden, waren Tiecks ersehnte Kunst, jene Kunst, in der alle Töne der Mathematik, Musik, Malerei und Poesie zusammenklingen zur vollen Symphonie. Aber davon später noch! — Kunst, Freundschaft und Liebe fand der junge Runge. Vor allem die Liebe. Diese Liebe zu Pauline Bassenge, der fünfzehnjährigen Tochter des Handschuhfabrikanten Bassenge, die er sich nach Verzicht, Harren und Leiden schließlich doch errang, diese Liebe wird nun die Sonne seines Lebens. Sie muß er in Bildern und Gleichnissen, in Gedichten und Briefen feiern. Die Liebe ist es, die alle Leiden, alle Sehnsüchte der Suchenden erlöst. Nicht umsonst hat Novalis, in dem schönen Märchen von Hyacinth und Rosenblüth, die Liebe als das letzte Glück, als die letzte Weisheit des Suchenden entschleiert. Seitdem Runge seine Liebste gefunden hatte, ward ihm alles nur zu einem Gleichnis der Liebe. Er konnte von sich wie Goethes „schöne Seele" sagen: „Ich litt und liebte, das war die eigentliche Gestalt meines Herzens." 1803 führte er die Geliebte als Frau nach Hamburg in sein enges neues Heim. Dort nahm er seine Malstudien wieder auf und glaubte endlich im Kreise der Freunde seiner Kunst und Ehe glücklich und sorglos leben zu können — da kam 1806 der nationale Zusammenbruch wie ein Donnerschlag und machte alles zunichte. Feindliche Besetzung der Stadt — Stillstand aller Geschäfte — äußerste Not, das Elend einer gedemütigten Nation und eines vernichteten Heers vor Augen — entfloh unser Freund mit den Seinen in die Stille des väterlichen Hauses nach Wolgast.

Der Bruder Daniel, der gute Geist Ottos, mußte Bankrott ansagen. Nun kam die Stunde, wo es Wort halten hieß — und ohne Bedenken trat Otto mit Daniel 1807 in eine neue Geschäftsgemeinschaft ein,

arbeitete wieder am Pult wie ehemals und opferte Kunst und Muse dem Geschäft. Langsam erholte sich die Familie von dem Schlag. Es entstanden neue Kunstwerke und die Studien der Farbenlehre beschäftigten den Ringenden, der durch seine Bilder, vor allem aber durch die vier großen Radierungen seiner „Tageszeiten" bekannt geworden war, — doch war seine Kraft gebrochen. Eine heimliche Schwindsucht machte ihn immer elender und warf ihn 1810 aufs Krankenlager. Als er auch die Schere für seine geliebten Schattenschnitte nicht mehr halten konnte weinte er bitterlich. Starb aber dann als ein wahrer Christ lächelnd und dankend, wie eine müde Blume, von den Seinigen beklagt, von dem Kreise der Freunde und Kunstkenner Deutschlands tief betrauert, am 2. Dezember 1810 allzufrüh dahin. — Dies etwa ist das äußere Leben dieses Frühvollendeten, der uns daran gemahnt, daß sooft die letzte Vollkommenheit dem Werdenden verwehrt ist, um uns dem Unvollendeten, dem Fragmente gegenüber die wehmütige Ahnung und die holde Träumerei zu lassen, wie herrlich dies noch alles geworden wäre. Deshalb sind uns die früh Dahingegangenen, die Jünglinge der Kunst und des Lebens, unvollendete Dichtungen oder Gemälde, die Skizzenblätter und Handschriften der Meister, ja die verstümmelten Fragmente der Antike oder der Moderne so seltsam lieb. Wir wollen selber Vollender und Schöpfer sein und geben dem Unvollendeten und Unvollkommenen die erträumte Vollendung.

Wenden wir uns nun aber dem inneren Leben Runges, seinem Wesen und Kunstwesen, zu, so will uns wenig zu träumen und zu vollenden scheinen. Dieser Geist, dieser Mensch, dieser Künstler war von solch ungeahnter Reife, weit über seine zweiunddreißig Lebensjahre hinaus, daß er seine Aufgabe wohl vollendet hatte. Das neue Jahrhundert hatte wirklich einen ganz neuen Geist und damit eine neue Kunst und einen neuen Menschen geschaffen, wie ihn der frühverstorbene Wackenroder in seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" 1797 schon geahnt und gefordert, wie ihn sein Freund Tieck, der das reiche Erbe dieser Ideen und Hoffnungen übernahm, in seinen Büchern und Phantasien über die Kunst gestaltet hatte. Ich habe diese neuen Menschen

schon in der ersten Vorlesung dargestellt und muß Philipp Otto Runge als einen solchen Menschen Ihnen näher bringen. Hier zeigt es sich deutlich, daß Mensch und Kunst eine Einheit ist und sein muß, daß jedes kleine Gebilde einer Kunstwelt dem Geiste und der Art dieser Welt und dieses Schöpfers entspricht. Es ist wirklich eine gemalte Weltanschauung, was jedes Gemälde über seinen eigentlichen Gehalt hinaus ist, und wenn sich irgendwo ein Maßstab, ein Seismograph, ein Goldblättchen findet, das jede Bewegung und Erschütterung der Zeit anzeigt, so ist es in der Kunst. Die Kunstgeschichte — wenn sie wirklich eine Geistesgeschichte, eine Formlehre, eine Morphologie der Kunstformen ist — die Kunstgeschichte ist auch ein Weltgericht. Mit Schaudern empfinde ich deshalb die unerhörte Verantwortung in jeder Ausstellung, die der Künstler und sein Kunstwerk der Zeit und Umwelt gegenüber hat. Wenn etwas den Niedergang unseres europäischen Geistes erweist, so ist es diese fast beneidenswerte Leichtfertigkeit, mit der sich die Kunst als das Maß und das Gewissen unserer Zeit enthüllt und darstellt. Die Wertlosigkeit, die unsere Kunst im öffentlichen Leben dadurch bekommen hat, daß sie als Massenartikel der Zivilisation im Kunsthandel eine Art von Börse ausmacht, ist bezeichnend für den Wert unserer Weltanschauung. Wie die Stellung des Mannes zur Frau über sein Wesen entscheidet, so entscheidet die Stellung des Zeitalters zur Kunst über sein Wesen und seinen Wert. Die große Bedeutung, die um 1800 die Kunst allenthalben erhielt, die Streitfragen und Kämpfe um ihr Wesen, um ihre Geschichte, um ihre Blüte und Entstehung, um ihre Art und Zukunft, vor allem aber um ihre neuen Kunstwerke, dies ist bezeichnend für die Romantik, die doch wieder eine Religion suchte. Tieck hat das einmal fein erkannt und gedeutet, wenn er sagte:

„Daß gerade dann, wann ein Zeitalter zugrunde gegangen gewesen, immer die Meisterwerke aller Künste entstanden seien — und daß diese Kunstwerke jedesmal gerade den höchsten Geist der zugrunde gegangenen Religion in sich getragen."

Und Runge schloß sehr richtig weiter: „Sind wir jetzt wohl wieder dar-

an ein Zeitalter zu Grabe zu tragen?" um sich aus all den bangen Gedanken in das Bewußtsein zu retten:

„Gott kannst du hinter diesen goldenen Bergen nur ahnen, aber deiner selbst bist du gewiß und was du in deiner ewigen Seele empfunden, das ist auch ewig; was du aus ihr geschöpft, das ist unvergänglich, hier muß die Kunst entspringen, wenn sie ewig sein soll."

Solche Ateliergespräche gab es im 18. Jahrhundert kaum. Es ging wirklich ein Zeitalter zugrunde und als Runge in Dresden vor seinem „Triumph des Amor" saß (einem Bilde, das im Sinne der alten Zeit ein klassizistisches Relief nachahmen sollte, also Plastik, nicht Malerei war) und die angeführten Sätze überdachte, da kam der Morgen. Es war nicht eine neue Technik, ein neues Können, was diese Jugend für die Kunst ersehnte, nicht nur die Abkehr von der griechischen Antike zur deutschen Vorzeit und zum italienischen Mittelalter. Alle Bedingungen und Voraussetzungen zur Kunst waren neue. Es ging wie heute auch um einen neuen und ganzen Menschen, es ging um eine Weltanschauung und Einheit von Geist und Wort, Sinn und Bild, es ging kurz gesagt um eine Religion. Religion, nicht als Kult und Dogma verstanden, sondern als Weltgefühl und Einklang mit dem Universum.
Ich führe Stellen aus Runges Briefen an, die in jene Dresdener Jahre seiner innerlichen Umkehr gehören und die schönsten Bekenntnisse einer romantischen Seele sind: „Bilder tun es in unserer Zeit nicht, Bücher auch nicht, auf mancherlei Weise werden wir gedrungen unsere Ideen zu gestalten, die Gesinnung aber ist es, die am Ende wird gewogen werden, und was hilft doch alles, wenn die nicht groß und in sich stark genug ist, daß sie sich in lebendigen Handlungen zeige."
„Und welche sind nun die Erfordernisse zur Kunst?
1. Unsere Ahnung von Gott,
2. die Empfindung unserer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen,
3. die Religion und die Kunst; das ist unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken."

„Die Religion ist nicht die Kunst, die Religion ist die höchste Gabe

Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden."

Bemerken Sie, bitte: die Kunst ist nicht das Erste, nicht die Hauptsache, nie Selbstzweck.

Runge gesteht: „Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst treibe, wir sollen über die Kunst hinaus. Die Kunst ist ja nur ein Instrument; wie kann denn ein Instrument der Zweck sein? Diese Kunst, die vollendet ist, ist doch wohl nur der Bote von etwas Besserem gewesen? —"

Beachten Sie das: die Kunst ist nur ein Instrument, ein Mittel, ein Organ! Nur eine Zeit von unserem platten und armen Materialismus konnte das Schlagwort l'art pour l'art, die Kunst für die Kunst, die Künstlerkunst, die Kunst als Selbstzweck, prägen. So ist denn auch unsere letzte und neuste Kunst nur noch für sich, nicht mehr für den Beschauer da. Sie sagt nur: Ich, aber nicht Du oder Es.

So wird denn die Kunst das Instrument für die Melodie der Seele. Runge schreibt: „Wer sieht nicht Geister auf den Wolken beim Untergange der Sonne? Wem schweben nicht die deutlichsten Gedanken vor die Seele? Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wenn ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme? Kann ich den fliehenden Mond ebenso festhalten, wie eine fliehende Gestalt, die einen Gedanken bei mir erweckt und wird jener nicht ebenso ein Kunstwerk? Ich will mein Leben in einer Reihe von Kunstwerken darstellen; wenn die Sonne sinkt und der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daransetzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen; kein gemeiner Gedanke soll in unsere Seele kommen; wer das Schöne und das Gute mit inniger Liebe in sich festhält, der erlangt immer doch einen schönen Punkt. Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen."

Dies ist das Bekenntnis eines neuen und großen Menschen! Eine neue Klarheit durchdringt ihn: „Wer die Klarheit in sich hat, der gehört dem Lichte an und wäre er verborgen am Rande der Schöpfung." Es ist der

Zusammenhang mit Welt und Gott, mit dem Universum. „Denn wo die Kunst nicht mehr eins und unzertrennlich mit der inneren Religion des Menschen ist, da muß sie sinken, gleichviel ob in dem einzelnen Menschen oder bei einer ganzen Generation. Alles menschliche Tun und Treiben, das auf Geist Anspruch macht, soll am Ende auf den höchsten Geist zurückführen und ihm begründet sein, sonst ist es auf den Sand gebaut. Nun ist es mein ernster und heiliger Wille, die Kunst auf den Punkt zurückzuführen, oder von da aus eine Kunst zu begründen, worauf der Grund der ganzen Welt steht."

Sie verstehen jetzt, warum Runge von der malerischen Dekorationskunst des Rokoko so wenig ausgehen konnte wie von der plastischen Formenwelt der Antike. Es konnte ihm weder Goethes Klassizismus noch der Mechanismus der Akademie die Fähigkeit geben, sein Leben in einer Reihe von Kunstwerken darzustellen. Er sagte es selbst: „Wie kann auch ein Mensch sich selbst einbilden, die Natur und Gott so zu empfinden und so wiederzugeben, ebenso wie der andere? Ohne denselben Grund des Gefühls zu haben ist kein Kunstwerk, ist keine Musik zu verstehen; wer nur auf Hörensagen fortbaut, der baut auf einem Grund, den er nicht kennt."

Das 18. Jahrhundert hatte gleichsam eine schöne Handschrift, eine Kunstschrift, die gut gemalt und lehrbar war. Aber die Worte, die damit geschrieben wurden, wurden nicht verstanden und nicht gelesen. Es kam auf den Sinn der Schrift weniger an als auf die Form. Runge aber sucht die Schrift, die sein Leben, seine Erlebnisse und Empfindungen, seine Religion, sein Weltgefühl umschreiben soll. Dazu bedarf er neuer Worte, neuer Zeichen, Gleichnisse, Symbole, oder wie er es nennt, Hieroglyphen, mit denen er wie ein Musiker mit Tönen musizieren kann. Er schreibt Noten, Kunstnoten, die jeder Lesende kennen, fühlen und verstehen soll. Diese Noten, diese Schriftzeichen, diese neuen Hieroglyphen sind die Blumen. „In den Blumen fühlt unser Gemüt doch noch die Liebe und Einigkeit selbst alles Widerspruchs in der Welt; eine Blume recht zu betrachten, bis auf den Grund in sie hineinzugehen, da kommen wir nie mit zu Ende."

Die Blumen als Gebilde der Natur haben wie die Menschen einen ausgesprochenen Charakter, ein Antlitz und ein Wesen, so daß man ihnen längst alle Arten von Bedeutung, von Sinn, von Menschlichkeit gegeben hat — denken Sie nur an die Blumensymbolik der Liebe, der Religion, der Jahreszeiten, die im Mittelalter vollständig ausgebildet war, so daß jeder die guten und bösen Kräfte einer Blume, ihre Farbensprache, ihre Farbbedeutung kannte. Diesen Charakter, diese Bedeutung wollte Runge nicht nur in Form und Farbe der Blume geben, sondern er fügte einer jeden einen kleinen „Jungen", einen Engel, einen Genius bei, der gleichsam den Geist der Blume personifizieren und aussprechen soll. Mit Hilfe dieser Blumensprache wollte er nun herrliche Gedanken aussprechen, die jeder verstehen solle. Um nun diese Gedanken in das gedankenarme Publikum zu schmuggeln, hatte er den genialen Plan gefaßt, diese Blumengedanken als Ranken, als Arabesken, als zierliche elegante Zimmerverzierungen in seiner Werkstatt herstellen und verkaufen zu lassen. So weltfern und unpraktisch war das gar nicht gedacht. Jene Zeit liebte es, die Wandflächen wieder mit reichen Zierstreifen zu gliedern und alle möglichen Stilarten in die Zimmer zu bringen. Der sächsische Hofmarschall Freiherr von Racknitz, ein bekannter Kunstfreund, gab sogar ein kostbares Werk über die neue Zimmerverzierung im alten Geschmack heraus, was Goethe in seinen Xenien verhöhnte. Und doch war es gerade Goethe, der Runge immer wieder um seine Scherenschnitte nach Blumen bat, die Runge meisterlich schnitt, und die der Herr Geheimrat zu einem Ofenschirm zusammenkleben ließ. Auf solche Weise seine wundersamen Ideen verständlich und populär zu machen, das verlohnte schon der Mühe. Doch kam noch die Hauptsache in Frage: die Farbe. Um dies zu erklären, muß ich nun doch noch einige Worte über jenes Zauberbuch sagen, das ich bisher absichtlich verschwiegen hatte.

Novalis hatte vor seinem nahen Ende seinem Freunde Tieck in einem Gedicht als sein Vermächtnis ein Buch genannt „ein altes Buch mit Gold verschlossen und nie gehörte Worte drin":

„Die Zeit ist da und nicht verborgen
Soll das Mysterium mehr sein,

In diesem Buche bricht der Morgen
Gewaltig in die Zeit hinein.
Verkündiger der Morgenröte,
Des Friedens Bote sollst du sein,
Sanft wie die Luft in Harf' und Flöte
Hauch ich dir meinen Atem ein.
Gott sei mit dir! geh hin und wasche
Die Augen dir mit Morgentau,
Sei treu dem Buch und meiner Asche
Und bade dich im ew'gen Blau.
Du wirst das letzte Reich verkünden,
Das tausend Jahre soll bestehn,
Wirst überschwenglich Wesen finden
Und Jakob Böhme wiedersehn."

Dieses Buch, dem Novalis so viel verdankte, das Runge durch Tieck in Dresden kennen lernte und das für die Romantik zum Schicksal wurde, heißt: „Aurora, die Morgenröte im Aufgang" und ist von dem Görlitzer Schuster und Mystiker Jakob Böhme 1613 geschrieben, der durch seine wundervollen, tiefsinnigen Visionen eine kleine Revolution erregte, trotz aller Hetzereien eine große Gemeinde fand und schließlich müde gekämpft 1624 verstarb. Seine „Morgenröte", in der noch einmal das Universum in einer einzigen christlichen Symbolik wundervoll, farbig, dichterisch, traumhaft gedeutet und erlebt wurde, sein Buch wurde nun die Bibel der Romantik. Hier findet sich das religiöse Weltgefühl, das Gleichnis von dem Baume des Lebens, vom göttlichen Safte, von den Blumen und Gestirnen, hier vor allem findet sich die Symbolik der Lilie, des Lichts, und hier erblühte jenes blaue Blümlein, das aufgeblüht die Blume der Blumen, die blaue Blume der Romantik wurde, jenes Kräutlein von lieblicher Süßigkeit und Sänftigkeit, zu dem der Weg so nahe, wer ihn aber findet, darf ihn nicht offenbaren, denn es ist keine Sprache, die es nennen kann. Nun werden wir auch Novalis' „Ofterdingen" oder Tiecks „Zerbinos Zaubergarten" verstehen, wo alle Pflanzen

leben, singen, sprechen, nun werden wir die faustische Phantasie Runges verstehen, der mit dieser Blumensprache noch seine neue böhmesche Farbensymbolik verband, um das Kunstwerk der Romantik zu schaffen.

Der Gedanke der Farbensymbolik ist uralt. Ich erinnere nur an die Farben der babylonischen Planeten. Ähnliches ist in der Antike wie im Mittelalter zu gewahren. Was wir wissenschaftlich „Ikonographie" nennen, umfaßt auch die Zeichensprache der Farben, so daß es kein Zufall ist, wenn der Mantel der Madonna in mittelalterlichen Bildern blau über weißem Gewande ist. In der Blumensymbolik spielt es, wie gesagt, eine große Rolle und Sie alle kennen die Bedeutung der Farben, die als Liebe, Glaube, Hoffnung, Neid auch auf Blumen übertragen werden. Die religiös-mythische Ausdeutung der Farben durch Runge geht auch auf Böhmes „Morgenröte" zurück, berührt sich aber mit dem neuen Gefühl der Romantik für alles Farbige, Musikalische, das sich gegenseitig ergänzt und belebt und bis in unsere moderne Lyrik hinein in der Dichtung ebenso nachzuweisen wäre. Freilich fängt erst heute wieder die Farbe an, eine neue Bedeutung und ihren alten Geist wieder zu gewinnen, nachdem sie dem Impressionismus nur noch ein Kunstmittel geworden war, um das Sonnenlicht des Alltags zu malen.

Das Verhältnis zur Bedeutungsfarbe ist bezeichnend für den Niedergang einer Kultur. Aber hören wir Runge: „Die Farbe ist die letzte Kunst, die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen. Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreieinigkeit zugrunde: Licht oder weiß, Finsternis oder schwarz sind keine Farben, das Licht ist das Gute und die Finsternis ist das Böse. Das Licht können wir nicht begreifen und die Finsternis sollen wir nicht begreifen. Da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, da ist Blau und Rot und Gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde oder zum Menschen neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und Rot ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel. Wenn beide verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer,

das ist das Gelbe, und der Tröster, der uns gesandt wird — auch der Mond ist gelb." — Genug! Ich will und kann Sie nicht tiefer in diese Gedankengänge einführen. Sie sollen nur ahnen, wie diese Farbenmystik fast zu einer Christusmythe, zu einer Farbenreligion wurde, so daß das Farbkreuz, „durch das sich unsere Zeit von hell zu dunkel wälzt" und das christliche Kreuz, Farbkugel und Weltkugel in geheimnisvolle Beziehung kam. Dies alles sollten die Blumen und Kinder ausdrücken und es sollte diese neue Zeichenschrift durch die Zimmerverzierungen gleichsam spielerisch gelernt werden.

Das Kunstwerk, das alles dies zum ersten Male darstellte und wirklich zum allgemeinen Staunen der romantischen Welt in eine große Zeichensprache und Symbolik brachte, waren „Die Tageszeiten", vier große, ornamentale Zeichnungen, die 1802—1803 in Dresden entstanden, 1803—1805 radiert wurden und 1809 endlich in Bildern gemalt werden sollten. Geplant war das Ganze für die Wand als eine riesige „abstrakte, malerische, phantastische, musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen sollte".

Einer der schönsten Träume, der nie Wahrheit wurde! Aber selbst in der farblosen Radierung fand das Werk allgemeine Achtung, Bewunderung, ja Verherrlichung. Tieck fand tiefergriffen den „Zusammenhang von Mathematik, Musik und Farben hier sichtbar in großen Blumen, Figuren, Linien hingeschrieben". Wer je die Originalzeichnungen im Hamburger Museum in Händen hielt, erinnert sich der geheimnisvollen Geometrie der Linien und Hilfslinien, die eine magische Architektur ausmachen, die den Blättern das Monumentale und Ewige gibt. Beachten Sie immer das Musikalische in allen diesen Werken. Nicht nur, daß das ganze große Gesamtkunstwerk wie eine Symphonie auf einzelnen Farben wie rot, blau, gelb aufgebaut ist, es werden auch die Farbtöne mit den Musikinstrumenten der spielenden Kinder so in Verbindung gebracht, daß sich Farb- und Klangtöne verschwistern und umarmen, wie Sie das in den Bildern sehen können.

Eine Dichtung mit Noten sollte das Ganze erklären.

Richard Wagners romantische Idee vom Gesamtkunstwerk ist hier längst vorweggenommen.

Die vier Tageszeiten hat uns Runge selbst am kürzesten folgendermaßen erläutert:

„Der Morgen ist die grenzenlose Erleuchtung des Universums.

Der Tag ist die grenzenlose Gestaltung der Kreatur, die das Universum erfüllt.

Der Abend ist die grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums.

Die Nacht ist die grenzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unvertilgten Existenz in Gott.

Diese sind die vier Dimensionen des geschaffenen Geistes. Gott aber würket alles in allem." —

Damit wollen wir jede Erklärung dieser kosmischen Kunst ruhen lassen. Runge selbst hat alle Fragen und Einwände damit besänftigt, daß er es nicht hätte malen brauchen, wenn er es hätte sagen können. Dies Werk der Tageszeiten, das eigentliche Lebenswerk des Künstlers, hat ihn sein Leben lang beschäftigt. Ihm kamen seine von Goethe laut und offen anerkannten Farbstudien zu der Farbenlehre zugute. Ihm galten alle Malversuche, die durch Grundierung und Lasur eine neue Farbigkeit, eine frühgeahnte Hell- und Freilichtmalerei, eine wunderbare Farbenkraft ergaben. Das Ganze blieb eines der ergreifenden Fragmente deutscher Kunst.

Als dies wundervolle junge Leben verblichen war, hatte die Romantik ihren ersten Maler, Hamburg seinen größten Künstler verloren und Deutschland insbesondere den Dichter seiner beiden liebsten plattdeutschen Märchen, vom Machandelboom und vom Fischer und seiner Fru, welche die Gebrüder Grimm als mustergültig in ihr Märchenbuch aufgenommen hatten.

Goethe, Kleist, Brentano, Arnim und viele andere riefen dem Vollendeten wundervolle Klagen nach. Lassen Sie mich zum Schlusse ein Gedicht Runges vorlesen, zu dem er selbst eine schlichte Melodie gefunden hatte:

Die Blume der Blumen.

Es blüht eine schöne Blume
In einem weiten Land;
Die ist so selig geschaffen
Und wenigen bekannt.
Ihr Duft erfüllet die Tale,
Ihr Glanz erleuchtet den Wald;
Und wenn ein Kranker sie siehet,
Die Krankheit entweichet bald.

Wo kommt im Morgenwinde
Die blitzende Sonne her?
Was glüht am kühlen Abend
Auf Bergen, an Wolken, im Meer?
Die Bäch' und Seen erglänzen
Im klaren Mondenschein.
Am Himmel sind unsre Hütten,
D'rin leuchten Sternelein.

Drei Könige kamen gezogen
Zu einem Heiligtum:
Der Stern stand über dem Hause,
Drin lag die süße Blum'. —
Wenn ich zween Augen erblicke,
Die funkeln hin und her,
So wünsch' ich: Daß im Herzen
Dies süße Blümlein wär'!

Dritte Vorlesung

Caspar David Friedrich

Als Philipp Otto Runge am 2. Dezember 1810 allzufrüh gestorben war, lag ein ganzes Reich der Kunst herrenlos in der neuen Morgenröte. Der Einzige, der die große Erbschaft antrat, um sie wie ein König auf seine Weise zu verwalten, war einer seiner Freunde, ein Landsmann: Caspar David Friedrich.

Sein Leben, von dem ein Nachruf sagte: „Sein ganzes Leben war ein Unglück", wollen wir zuerst überblicken, um schließlich Wesen und Kunstwesen, Innen- und Umwelt kennen und verstehen zu können. Und vielleicht werden wir gerade ihn, gerade den Unseligen, der auf dem Wege zur Heimat mit seinem Engel rang, bis daß er ihn segnete, nur um so mehr lieben.

Die Friedrichs stammen eigentlich aus Schlesien und waren, ursprünglich ein vornehmes altes Geschlecht, im 18. Jahrhundert ihres evangelischen Glaubens wegen ausgewandert. Caspar David Friedrich nun wurde als Sohn eines Seifensieders am 5. September 1774 zu Greifswald in dem alten Hause am Markte geboren, das heute noch der Familie gehört. Also auch er war wie sein Freund Runge ein Pommer. Die ersten Zeichenstunden gab ihm Quistorp, der ein Architekt war und nur die akademische Technik des 18. Jahrhunderts vermitteln konnte. Wir wissen wenig von der Jugend des Künstlers, der groß, schlank, blond, germanenhaft ein zartes, scheues und feines Wesen mit einem starken und reinen Charakter verband. Schon die jungen Jahre überschattete tiefe Schwermut. Ein geliebter Bruder, der ihn beim Schlittschuhlaufen gerettet hatte, versank bei dieser Rettung selbst im Eise.

Namenlose Trauer, stille Melancholie und ein Selbstmordversuch schreckten den Unglücklichen von zu Hause, fluchtartig nach Dresden, von wo er sich 1794 nach Kopenhagen wandte. Auch er besuchte wie Runge und wie die besten Deutschen jener Jahre die dänische Akademie und erwarb sich da jene saubere und feine Technik, die ihn späterhin bekannter machte. 1798 kehrte er nach Hause zurück, als ein junger, armer, begabter Künstler ohne glückliche Beziehungen. Er scheint für einen Händler im Geschmack jener Zeit Prospekte und Ansichten in Sepiatechnik gezeichnet zu haben, wie sie eine Zeit liebte, die damals dem künstlichen Realismus eines Klengel oder den geistlosen Landschaftsporträts eines Hackert zujubelte. Daß aber schon eine neue Zeit, eine neue Jugend, ein neuer Geist die „Morgenröte" des Tages ersehnte, ist Ihnen noch aus den letzten Vorlesungen gegenwärtig.

Die Wende des Jahrhunderts durfte in dem neuen Deutschland nicht als eine Ahnung besserer Tage begrüßt werden. Schon glänzte Napoleons Stern hoch über den Staaten und Städtchen Deutschlands; die Tage der Freiheit waren gezählt. Nur allzubald rollte der eiserne Wagen über die Welt, und Männer wie Perthes, der edle Buchhändler, konnten klagen: „Die Gesinnung, woran doch alles gelegen, die Gesinnung des Zeitalters war überrostet. Die Reinigungsglut ist heiß — sie wird noch heißer werden. Das alte Laub muß herunter, damit die verschlossene Knospe Luft und Licht fasse." Es war immer deutsch, eine Heimat aber kein Vaterland, ein Heim aber keine Nation zu haben. Es hatte gerade die Weltbildung und das Weltbürgertum seit der Revolution diese Vaterlandslosigkeit, diese Grenzenlosigkeit verstärkt. Hier war Not und Tugend Eines und es mußten diese Träumer, diese Bündler, diese Humanisten, die in Rom und Athen, im Monde und im Liede, in Ideen und Gedanken mehr zu Hause waren als in Sachsen, Preußen, Weimar-Eisenach, es mußten diese Enttäuschten und Gedemütigten erst die große Reinigungsglut der Franzosenzeit durchleben, um als Volk bestehen zu können! Die Kontinentalsperre, die Besetzungen, die Durchmärsche, Bankrotte, Steuern, Verluste, all dies konnte das Leben ebenso wie heute verdüstern, so daß eine Einkehr und Umkehr, ein stilles und frommes Be-

scheiden die Besten überkam. Es mochte mancher seufzen, wie der Vater Körner oder der Senator Overbeck, der seinem Sohne, dem Maler, schrieb: „Wem zu Hause noch wohl ist, der preise Gott. Patriotismus, Kosmopolitismus und wie das heißen mag, ist alles nicht mehr. Weib, Kinder und Freunde, das ist die Welt; und das übrige Wirrwarr, Rätsel, Finsternis. Die Natur, sie freilich ausgenommen, die ist immer dieselbe, immer tröstlich und herrlich und erquickend." Sein genialer Sohn hätte noch hinzugefügt: und die Religion, die in der Kunst gedeutet und verherrlicht wird!

Wir verstehen heutzutage besser, warum sich gerade in solchen Zeiten politischer Schmach und Not die Jugend wie aus einer inneren Notwehr zeitlosen und höheren Bereichen der Kunst, der Dichtung und ihrer Mutter, der Religion, mit einem neuen und reinen Weltgefühl für das Ganze, für das Ewige zuwendet! Es liegt doch in aller Kunst, wenn wir es nur recht bedenken wollen, jenes Runenhafte, Bezaubernde, Bezähmende, Bannende, das die Geister und Dämonen der Finsternis und Unterwelt abwenden, täuschen, tabu machen sollte, die Urkraft, die jeden Künstler zum Orpheus macht, der das wilde Getier des Lebens bezähmt, der spielend das ungefüge Gestein der Wildnis zum sinnvollen Bau türmt und dem ein Gott es gab „zu sagen, wie er leide". Solche Gedanken leiten uns wieder zu Friedrich und zu seiner Kunst zurück.

Im Juli 1802 schrieb Runge aus Dresden den Seinen: „Friedrich aus Greifswald, ein Landschaftsmaler, ist auch hier angekommen, mit einem jungen von Klinkowström desgleichen. Kurz, die Künstler wandern recht aus von Pommern her, unser sind schon fünfe hier." Die beiden hatten sich in Dresden bald gefunden und angezogen, wenn auch Runge damals der Gebende, der Überlegene sein mußte, der aus dem Schatze seiner Ideen und Gedanken willig spendete und den Suchenden sicher bereicherte. Was nun Friedrich von dem Freunde wirklich übernommen, ererbt und verwaltet hat, sei erst später auseinandergesetzt, wenn wir von der Landschaftsmalerei zu sprechen haben. Uns genügt es, die beiden größten Maler einander befreundet zu sehen; ja, Runge konnte sogar dem Ärmeren noch helfen und kaufte zwei seiner fleißigen Landschaftsansichten in Sepia-

zeichnung „für 30 Thaler jedes“ dem guten Friedrich ab. Sie wissen, wie bald dann Runge heiratete und nach Hamburg zog, so daß Friedrich seiner Einsamkeit noch mehr überlassen blieb. Nun kennen wir aber durch alte Lebenserinnerungen jene Einsamkeit Friedrichs und den Kreis, der sie umschloß, sehr genau.

„Friedrich wohnte in jenen Jahren (1807) draußen an der Pirnaischen Vorstadt in einem nahe bei der Elbe gelegenen Hause, welches wie die meisten Häuser in der Nachbarschaft Leuten von geringem Vermögen zugehörte. Die Einrichtung in seinem Zimmer schickte sich ganz gut zu dieser Nachbarschaft; man sah da nichts als einen hölzernen Stuhl und einen Tisch, auf welchem die Gerätschaften seiner Arbeit standen. Kam einer zu ihm, den er wollte sitzen lassen, dann wurde aus der Kammer noch ein alter hölzerner Stuhl und wenn zwei kamen, eine hölzerne Bank von dem Vorplatz bei der Treppe hereingetragen. Denn in der Kammer fand sich außer dem Stuhle nichts, als ein diesem ebenbürtiger Tisch und ein Bett, über welches eine wollene Decke ausgebreitet lag.“ Hier also empfing er seine Freunde, den engen Kreis der Getreuen: den Dichter Heinrich von Kleist, der damals in Dresden ganz in der Nähe von Friedrich wohnte und mit Adam Müller, dem Philosophen, seine Zeitschrift „Phoebus“ herausgab, von der Brentano so boshaft sang:

„Wenn Adam malt und Eva kleistert,
Dann wettert Phöbus hochbegeistert.“

Da erschien Rühle von Lilienstern, der bei Friedrich malen lernte und später als General bekannt wurde wie Ernst v. Pfuel auch; dazu Gottlieb Heinrich v. Schubert, der Naturphilosoph, der damals anregende Vorträge in Dresden hielt, die, wie die Adam Müllers, auf jene geistige Erhebung Deutschlands hinzielten, die der politischen vorausging. Zum weiteren Kreise gehörte der Maler Hartmann, der Akademie-Professor war, und sein Kollege, der Maler Gerhard von Kügelgen, der uns aus den wundervollen Memoiren seines Sohnes bekannt ist, die eigentlich in jedes deutsche Haus gehören und den Titel haben: Jugenderinnerungen eines alten Mannes von Wilhelm von Kügelgen. In diesem köstlichen Buche wird uns jener Kreis, jenes Leben und jene Zeit in Dresden immer

wieder so lebendig, daß ich Sie nur bitten kann, sich die Volksausgabe des Verlages Langewiesche (Bücher der Rose) zu verschaffen!

Zu diesem Kreise gehörten auch die beiden Malerinnen Caroline Bardua und Luise Seidler (von der Sie in meiner nächsten Vorlesung noch Genaueres hören sollen), die uns ebenfalls ihre Lebenserinnerungen hinterlassen haben und beide dem Maler Friedrich nahe standen; vor allem aber ist sein Freund Kersting und sein Schüler Carus zu nennen. Da Kersting mein nächster Vortrag gewidmet sein soll, sei hier nur soviel gesagt, daß dieser Landsmann, als Mensch und Charakter gleichbedeutend wertvoll, unserem Friedrich der liebste Freund und Begleiter auf seinen Wanderungen ins Riesengebirge oder in den Harz war.

Kersting verdanken wir auch die besten Bildnisse Friedrichs, die heute in den Galerien zu Berlin und Mannheim bewahrt werden.

Carus, der sächsische Hofarzt, ein ernster, vielseitig begabter und edler Mensch, dem wir die feine Psychologie Friedrichs in dem Heftchen „Friedrich der Landschaftsmaler" (1841)* verdanken; Carus, der Goethe als Mensch und Forscher nahetreten durfte und der unzweifelhaft eine große Wesensverwandtschaft mit dem Vergötterten hatte, verdanken wir herrliche Lebenserinnerungen, die uns jene Zeit aufs beste beleuchten. Vor allem aber die geistreichen Briefe über Landschaftsmalerei (1831), die das Beste Friedrich verdanken.

Dies etwa war der Kreis, in dem der seltsame Maler sich bewegte. Am liebsten aber stand er doch an seiner Staffelei, hing einsam seinen Gefühlen und Gedanken nach und überließ sich ganz seiner Natur, deren zarte Schwermut, deren tiefe Trauer in allen seinen Bildern zu erkennen ist.

Äußerlich floß dies bescheidene Leben scheinbar gleichmäßig dahin. Nur die kurzen Ausflüge nach Pommern oder Rügen, in den Harz oder in die böhmischen Gebirge unterbrachen die stille Arbeit. 1818 heiratete der „Unpaarste aller Unpaaren", wie ihn die gute fromme Frau von Kügelgen im Gottes-Segen-Haus so gerne nannte, ein einfaches braves

---

* Neudruck mit Einleitung von mir in der Zeitschrift „Genius", Bd. III, 1920.

Bürgermädchen, Christiane Caroline Bommer, die dies schwere und dunkle Leben teilte. Als 1818 ein junger norwegischer Landschafter, namens Dahl, von Kopenhagen nach Dresden kam, wurde ihm Friedrich bald so befreundet, daß sie beide zusammen 1820 in sein Haus am Terrassenufer zogen, jeder mit seiner jungen Frau und mit seiner neuen Kunst. Dahl stand damals ganz unter Friedrichs Einfluß und verdankte ihm viel, wenn er auch eine viel breitere malerische Technik fand, die sich mehr für Augenblicksbilder und Impressionen der Natur eignete, als für die phantastischen Visionen und Gleichnisse der beseelten Landschaften Friedrichs. Hatte seit 1808 ein gewisser Erfolg eingesetzt, der 1810 in Berlin den Höhepunkt erreichte, so wurde es nur allzubald stiller und stiller um den Sonderling, der sich immer mehr zurückzog und der unverstanden, düster und versonnen seiner schwermütigen Art immer mehr nachgab. Trotzdem gute Freunde immer wieder halfen und fremde Besuche zu dem Armen schickten, kehrte bald Sorge und Not bei ihm ein. Seine Schwermut nahm bedenklichen Charakter an. Schreckliche quälende Gedanken und unbegründete Zweifel an der Treue seiner armen Frau machten das Leben zur Qual. Allen Freunden wurde das Haus verboten. Die dunkle Schwere einer dämonischen Einsamkeit umgab den Leidenden, den 1835 ein Schlaganfall traf. Untätig dahinwelkend, wurde er von Freunden unterstützt. Seine Tochter heiratete einen einfachen Elbfischer. Der Sohn wurde Maler. In den letzten Wochen seines Lebens traf eine hochherzige Unterstützung von dem russischen Thronfolger ein. Zu spät!

Am 7. Mai 1840 schloß der größte deutsche Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts die müden Augen. Sein Ruhm war längst erloschen. Er zählte schon vor seinem Tode zu den Toten.

Als 1842 der Tiedge-Verein in Dresden eine Bilderausstellung machte, bekannte der alte Carus traurig, daß jene ganze Kunstperiode nicht nur untergegangen und durch die neue Düsseldorfer Schule zurückgedrängt sei, sondern daß jene alten, fast vergessenen Bilder gelangweilt und schon etwas wunderlich, wie das Meiste veraltet und fremdartig, sich ausnähmen. Denn was ändert sich auch so schnell, wie die Welt des zivili-

sierten Menschen! und was ist undankbarer, als die sogenannte Kultur des wissenschaftlichen Menschen! Erst Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, und dann Andreas Aubert, ein Norweger, erkannten den Wert des vergessenen Künstlers und hoben ihn wieder aus dem Dunkel. Die Berliner Jahrhundertausstellung 1906 stellte den alten Ruhm wieder her. Friedrich und sein Freund Kersting, die beiden waren wohl die größten Entdeckungen jener Ausstellung! Aubert bearbeitete die Lebensbeschreibung des Malers, nachdem er die des Freundes Dahl herausgegeben hatte, schrieb einige Kapitel und starb hinweg ohne sein Versprechen einlösen zu können. Das große Vermächtnis hat niemand eingelöst! Einzelne Galerien haben herrliche Kunstwerke erworben, kleine Aufsätze entstanden hier und dort und doch gibt es noch kein Buch außer dem Fragment von Aubert, das unter dem Titel: „Gott, Freiheit, Vaterland" 1915 erschien! Das einzige Werkchen, das den großen Künstler dem Volke bekannter machte, war jenes blaue Bilderheft, das unter dem Namen „Der stille Garten", zu Tausenden verlegt, Ihnen allen hier nur empfohlen sein soll. Wie sehr sich unsere Gelehrten, die jeden elenden Holländer und Italiener, jeden schlechten Schnitt und Druck kennen, gerade der neudeutschen Kunst der Romantik annahmen, beweist die Tatsache, daß ein Freund von mir noch vor einigen Tagen in Friedrichs Stammhause ein Bündel unbekannter Briefe und drei Zeichnungen finden konnte, beweist am besten die Tatsache, daß ich für diese Vorträge in Karlsruhe kein Lichtbild auftreiben konnte, sondern sie mir erst mühsam aus Berlin und Mannheim kommen lassen mußte. Aber hören wir nun, wie Friedrichs Wesen, Erscheinung und Art den Zeitgenossen erschien. Ich lese Ihnen die betreffenden Stellen aus den erwähnten Lebenserinnerungen der Malerin Louise Seidler und des Malers Wilhelm von Kügelgen vor:

„In der Erscheinung glich Friedrich mit seinem hochblonden Haar und Bart, blauen Augen und kräftigem ausdrucksvollem Gesicht ganz einem alten Germanen; sein schönes, reines, frommes, kindliches Gemüt, die fast weibliche Zartheit seiner unaffektiert sentimentalen Seele stand freilich in wunderlichem Widerspruch mit seinem derben Stocke und seinem

Backenbarte, aber wer ihm nur einmal in sein reines Auge blickte, mußte auch durch die oft bittere Schale in seinem Tun und Bilden den süßen Kern schmecken. Er war und blieb für mich eine der erfreulichsten, angenehmsten Persönlichkeiten in ganz Dresden."

Und wie beschwört nun Kügelgen die seltsame stadtbekannte Erscheinung mit dem blonden Kosakenbart, dem verschnürten Husarenrock, der Schirmmütze, dem Mantelumhang, dem Knotenstock, die hühnenhafte Gestalt, die neben dem kleinen Freunde Kersting sich seltsam ausnahm und die uns in Bildern und Zeichnungen bewahrt ist?

„Unter den künstlerischen Freunden unseres Hauses aber stand uns Kleinen jedenfalls der Landschaftsmaler Professor Friedrich obenan, vielleicht weil er sich am meisten mit uns einließ und, was mich anbelangt, seine Eigentümlichkeit schon damals mir nicht weniger als unverständlich war und mich ganz besonders anzog. — Friedrich war ein sehr aparter Mensch. Mit seinem ungeheuren Kosakenbarte und großen düsteren Augen hatte er ein treffliches Modell zu einem Bilde meines Vaters abgegeben, das den König Saul darstellte, über den der böse Geist vom Herrn kommt. Doch wohnte in ihm vielmehr ein Geist, der keine Fliege kränken, viel weniger geneigt sein konnte, den frommen Harfenisten David zu erlegen, ein sehr zarter kindlicher Sinn, den Kinder und kindliche Naturen leicht erkannten, mit denen er daher auch gern und zutraulich verkehrte. Im allgemeinen war er menschenscheu, zog sich auf sich selbst zurück und hatte sich der Einsamkeit ergeben, die je länger je mehr seine Vertraute ward und deren Reiz er in seinen Bildern zu verherrlichen suchte. — Dergleichen Bilder waren früher nicht gewesen und werden schwerlich wiederkommen, denn Friedrich war ein Einundeinziger in seiner Art wie alle wirklichen Genies. Es ist schade, daß man Kunstwerke nicht beschreiben kann; man kann eben nur ihren Stoff andeuten, und es war sonderbares Zeug, was Friedrich malte. Nicht paradiesische Gegenden voll Reichtum und lachender Pracht, wie Claude sie liebte und diejenigen gern haben, die nur Stoff und Machwerk ansehen. Sehr einfach, ärmlich, ernst und schwermutsvoll, glichen Friedrichs Phantasien vielmehr den Liedern jenes alten Keltensängers, deren Stoff nichts ist als Nebel,

Bergeshöhe und Heide. Ein Nebelmeer, aus dem eine einsame Felsenkoppe ins Sonnenlicht aufragt, ein öder Dünenstrand im Mondschein, die Trümmer eines Grönlandfahrers im Polareise — so und ähnlich waren die Gegenstände, die Friedrich malte, und denen er ein eigentümliches Leben einzuhauchen wußte. —

Inzwischen hatte Friedrich doch immer nur ein kleines Publikum, weil er, wenn schon mittels bekannter Formen, dennoch etwas zur Anschauung brachte, was die meisten Menschen fliehen, nämlich die Einsamkeit. Hätte mein Vater die Fremden, die seine Werkstatt besuchten, nicht regelmäßig auf Friedrich verwiesen und überall Lärm für ihn geschlagen, so würde der bedeutendste Landschaftsmaler seiner Zeit gehungert haben. —

Dieser originelle Meister entstammte traditionell einem alten Grafengeschlecht, das, des evangelischen Bekenntnisses wegen, vor Zeiten aus seinem Stammsitz Friedrichsdorf in Schlesien ausgewiesen, sich nach Pommern gewandt und dort der Seifensiederei ergeben hatte. Auch unser Friedrich war der Sohn eines Greifswalder Seifensieders, und von den Eigenschaften seiner Ahnen hatten sich nur die inneren Werte tapferer Wahrheitsliebe, stolzen Freiheitssinnes und einer hohen moralischen Selbständigkeit auf ihn vererbt. Im übrigen war er so arm wie Keppler, von dem der Dichter singt: „Er wußte nur die Geister zu vergnügen, drum ließen ihn die Leiber ohne Brot."

Auch Friedrich kam aus seiner bedrängten Lage nie heraus, weil er menschenscheu und unbeholfen, vielleicht zu gut für diese Welt war. Namentlich nach dem Tode meines Vaters (1820) gestaltete sich sein Leben immer trüber, aber der Adel seiner Seele blieb ungebrochen. Die Felsenkoppe, die aus Nebel nach der Sonne schaut, das war sein Bild."

Dieses Porträt Friedrichs von der Hand Kügelgens ist ebenso meisterlich wie das von der Hand seines Freundes Kersting gemalte, den ebenfalls Kügelgen feinsinnig umschrieben hat. Aber wenden wir uns nun dem künstlerischen Leben und dem Kunstwesen Friedrichs zu, das uns heute wieder bedeutsam geworden ist, weil auch wir wieder die Kunst als ein Instrument, als eine Zeichensprache der suchenden und leidenden

Seele heilig halten und den Künstler als Seher und Dolmetscher der letzten Dinge, nicht als einen Könner, sondern als einen Geist, nicht als einen Professor, sondern als einen Schöpfer ehren und lieben wollen! Ich erwähnte schon einmal jene Wettbewerbe, die Goethe, um seine antike Kunstlehre zu retten, in Weimar für junge und strebsame Maler veranstaltete. Sie erinnnen sich vielleicht auch, daß der Maler Runge sich damals von Dresden aus auch mit einem homerischen Bilde ohne Erfolg beteiligte und die Nutzlosigkeit aller gegebenen Stoffe und Formen nur allzubald einsah. Nun hatte sich aber auch Goethe, der Verehrer der Hackertschen Landschaftsveduten, der Landschaft aus mancherlei Gründen zugewandt und hatte 1802 auch die Landschaftsmalerei zur Konkurrenz aufgefordert. 1805 hatte nun Friedrich mit zwei sauberen Sepiazeichnungen den Preis gewonnen und Goethe hatte für den begabten Pommern Interesse gefaßt, wie ihm ja trotz aller Abneigung gegen die formlose, schwärmerische Jugend — der er doch selbst im Werther und im Meister leuchtende Vorbilder geschaffen hatte — die jungen Talente Deutschlands bekannt und wert wurden. In seinem strengen rückblickenden Stil verzeichnete nun der Olympier 1808 über Friedrich: „Sein schönes Talent war bei uns gekannt und geschätzt. Die Gedanken seiner Arbeit waren zart, ja fromm, aber in einem strengeren Kunstsinn nicht durchgängig zu billigen." Und 1817 schrieb er: „Kurz nach Runge glückte es einem anderen gleichfalls aus Pommern gebürtigen und in Dresden wohnenden Künstler, genannt Friedrich, ehrenvoll bekannt zu werden vermittelst bewunderungswürdig sauber getuschter Landschaften, in denen er teils durch die Landschaft selbst, teils durch die Staffage mythisch-religiöse Begriffe anzudeuten sucht." 1810 besuchte dann Goethe den Maler in Dresden und 1811 der Maler den Dichter in Jena, ja es kam zu einem kurzen und interessanten Briefwechsel, der mit Goethes Wolkenstudien zusammenhing. Warum aber trotzdem Friedrichs Kunstwerke „nicht durchgängig zu billigen waren", davon später noch. — Sein erstes Ölbild stellte der Künstler 1808 in Dresden aus. Und dies erste Bild war schon ein echter Friedrich. Es war ein großes Bild für ein Schlafzimmer des Schlosses Teschen, als

ein Andachtsbild gedacht. Auf einsamer Bergkuppe ragt über die Tannen hinaus ein Kruzifix, umstrahlt von der unsichtbaren, aufgehenden Sonne. Das Ganze war dünn und zart wie eine Sepiazeichnung gemalt und von jener reinen strengen Einfalt, die jedes Bild von Friedrich wie eine kindlich große Handschrift lesen läßt. Lesen läßt, um den Sinn, nicht das Wort oder die Schrift zu genießen!

Alles lief zu dem Bilde und war ergriffen von der neuen und strengen Kunst, die das Symbol, das Gleichnis eines hohen und reinen Glaubens als Landschaft gestaltet hatte. Da erschien in der vielgelesenen „Zeitschrift für die elegante Welt" ein gehässiger, ablehnender Aufsatz von dem Kammerherrn von Ramdohr, der als ein eitler, kenntnisloser Ästhet und Kunstschwätzer wie als Verfechter der Antike bekannt war. Ramdohr witterte in Friedrichs Bild jenen mystischen, ästhetischen Katholizismus, der freilich damals in Dresden in den Kreisen der jungen Künstler, zumal bei den Gebrüdern Riepenhausen, im Kreise der Dichter und Literaten aufblühte und in dem Saale der Sixtinischen Madonna in der Galerie seine Andacht hielt. Die Freunde des Kleistkreises, vor allem Hartmann und Kügelgen, erwiderten scharf und verwiesen den Spötter zur Ruhe. Die Lager trennten sich. Aber Friedrichs Ansehen war im Steigen. Die folgenden Jahre brachten neue Erfolge. Die einzigen Ausstellungen von Bedeutung waren damals die der Akademien, wenn nicht der Künstler vorzog, wie es damals üblich war, in seine Werkstatt einzuladen zur Besichtigung des neuen Bildes. Die Dresdener Akademieausstellung umfaßte damals nur drei Säle, einen für die Professoren der Akademie, einen für die Fremden und Kunstfreunde, und einen für die Schüler der Akademie. Wer weiterhin bekannt werden wollte, schickte seine Bilder zur Akademieausstellung nach Berlin. Auf dieser Berliner Ausstellung erregten nun 1810 zwei Bilder Friedrichs das meiste Aufsehen. Das eine war ein Mönch am Meere, das andere ein verschneiter Friedhof mit einem Leichenzug. Diese beiden merkwürdigen, düsteren und monumentalen Bilder von unvergeßlicher Strenge und Schwere, von einer grenzenlosen Einsamkeit und Verlassenheit, wie sie nur außerordentliche Menschen kennen, die jene sausende Leere

empfinden, die uns alle trennt und umschattet), diese beiden Bilder kaufte der kunstsinnige Kronprinz. Welch eine Zeit, da die Fürsten noch die ersten Kunstkenner waren, da die besten und neusten Kunstwerke von einem Kronprinzen oder gar vom König erworben wurden, noch ehe das große Publikum verstand, was eigentlich diese seltsamen Bilder bedeuten sollten! Der unbekannte Friedrich wurde ordentliches Mitglied der Berliner, dann auch der Dresdener Akademie. Und die erste anerkennende Kritik, die damals in den „Berliner Abendblättern", in Kleists Zeitung, erschien, war zugleich die genialste, die feinste Deutung der neuen Kunst. Der arme Kleist, der Dichter der „Hermannsschlacht" und der „Penthesilea" mußte damals als Redakteur in Kampf und Elend sein müdes Leben behaupten, um bald darauf am Wannsee seinem genialen unseligen Wesen ein Ende zu machen. Jener Aufsatz war überschrieben: „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Kaspar David Friedrich, worauf ein Kapuziner" und war unterschrieben C. B. Das war Clemens Brentano, der geniale Dichter, der Bewunderer Runges und Friedrichs, der Freund Kleists, der mit seinem Freunde Arnim diese feine und witzige Kritik zusammengestellt hatte. Er läßt in seiner bekannten Ironie vor dem Bilde verschiedene Kunstfreunde, — erst einen Herrn und eine Dame, zwei junge Damen, zwei kunstverständige Herren, eine Erzieherin und zwei demoiselles, eine junge Frau mit zwei blonden Kindern und ein paar Herren [der eine ist er selbst] sich unterhalten. Genialer, bissiger und treffender ist nie die Art dargestellt worden, wie jeder in einem Kunstwerk das findet, was er sucht, wie jeder das Kunstwerk anspricht statt abzuwarten, ob es nicht ihn anspricht, wie jeder nur seine Art und sein Wesen im Künstler gelten lassen will und wie schließlich jeder nur das sieht, versteht und empfindet, was er selbst verdient!

Ich kann mir nicht versagen, ein paar Sätze dieser köstlichen Satire Ihnen vorzutragen:

Zwei Kunstverständige:

„Ja, es ist greulich! Es ist alles ganz grau. Wie der nur solche trockenen

Dinge malen will." — „Sie wollen lieber sagen, wie er so nasse Dinge so trocken malen will. Er wird es wohl so gut malen, als er kann." —

Erzieherin und zwei demoiselles:

„Das ist die See bei Rügen. 1. Wo Kosegarten wohnt. 2. Wo die Kolonialwaren herkommen. Warum er nur so trübe Luft malt. Wie schön, wenn er im Vordergrunde einige Bernsteinfischer gemalt hätte. 1. Ach ja, ich möchte mir selbst einmal eine schöne Schnur Bernstein zusammen fischen." — Immer wieder spricht Brentano selbst dazwischen und gibt das Richtige, wenn er von dem Kapuziner sagt: „Ja, er ist das Gemüt, das Herz, die Reflektion des ganzen Bildes in sich und über sich. — Das Meer scheint ihn wie eine einsame, von sich selbst weissagende Uferpflanze symbolisch hervorzutreiben," und als die blonde Dame seufzt: „So ist mir als wie ein Alpdrücken und Sehnsucht nach dem Vaterland im Traum. Es macht mich traurig," antwortet Brentano, der ewig Liebende: „O, ich wollte ich wäre der Kapuziner, der so ewig einsam hinüberschaut in das dunkle, verheißende Meer, das wie die Apokalypse vor ihm liegt, so wollte ich mich ewig sehnen nach Ihnen, liebe Julie, und Sie ewig vermissen, denn diese Sehnsucht ist doch die einzige herrliche Empfindung in der Liebe." —

„Es ist gut," sagt Brentano, „daß die Bilder nicht hören können, sie hätten sich sonst schon längst verschleiert." —

Zu guter Letzt aber steht ein Satz von Kleist, dessen geniale Einfühlung den Künstler und die Kunst längst erkannte und der sie uns wundervoll ausdrückte, wenn er von dem Bilde sagt:

„... Da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit nichts als den Rahmen zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen, und ich bin überzeugt, daß sich mit seinem Geiste eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß das Bild eine wahrhaft Ossianische oder Kosegartensche Wirkung tun müßte." — Eine feinere Deutung der neuen Landschaftskunst ist kaum zu denken!

Also Dichter und Künstler wie Kleist, Brentano, Arnim, Körner waren es, die der neuen Kunst zujubelten. Und mißmutig oder neugierig gab das Publikum der neuen Landschaftskunst nach, freute sich der sentimentalen Mode, die ihren Nerven und Seufzern entgegenkam und dazu noch christlich-katholisch zu deuten war, so daß der arme gequälte Maler einmal klagen konnte: „O, ihr Gutmütigen, die ihr so ganz und gar nicht das innere Drängen und Treiben der Seele erkennt und nicht den Menschen, wie ihn der liebe Gott geschaffen und geprägt und gestempelt hat, wollet, sondern wie die Zeit und die Mode es will!"

Ernst Moritz Arndt, der deutsche Apostel der Freiheitskriege, der Freund Friedrichs, hatte recht: „Für die großen Dinge gehören Kinderaugen und Kinderherzen."

Aber nicht die Einsamkeit, die Schwermut oder die leidende Sehnsucht in der Natur suchten die Menschen jener schweren und bedrückenden „Franzosenzeit" — all das brauchte man nicht zu suchen. Es war etwas anderes, geheimnisvolles, das man in Friedrichs Bildern suchte und fand. Freilich war man durch eigene Schuld tief gesunken, hatte Reich und Ehre, Freiheit und Recht verspielt, aber man empfand damals noch die Schmach und den Verlust. Mit beißender Ironie peitschte Görres, der stärkste Feind Napoleons in Deutschland, im „Rheinischen Merkur", in einer vorgetäuschten „Proklamation Napoleons an die Völker Europas" den schlafenden Deutschen auf, der sich hinter dem Ofen seinen Erinnerungen und Leiden überlassen wollte:

„Ein Volk ohne Vaterland, eine Verfassung ohne Einheit, Fürsten ohne Charakter und Gesinnung, ein Adel ohne Stolz und Kraft, das alles mußte leichte Beute mir versprechen. Untereinander haben sie sich gewürgt und glaubten redlich ihre Pflicht zu tun. Leichtgläubiger ist kein Volk gewesen und törichter und toller kein anderes auf Erden." — Man hielt diese höhnische Proklamation für echt — und leider hat Görres nicht ganz unrecht. Aber die Not lehrt *mehr* als beten! Allenthalben bildeten sich jene unscheinbaren Kreise, die nichts anderes waren als Treubünde und Verschwörungen der Patrioten, der Deutschen, deren Vaterland ganz Deutschland war. Man lernte wieder national,

wieder völkisch empfinden. Solch ein Kreis war auch der, der sich um Kügelgen, den Maler, ebenso wie um unsern Friedrich gebildet hatte. Alle diese Künstler und Dichter waren glühende Patrioten und es ist bemerkenswert, zu sehen, wie sich um die gleiche Zeit auch in den Kreisen der christlichen nazarenischen Kunst der deutsche politische Gedanke gerade in Rom so stark entwickelte, daß die künstlerischen Freiheitskriege längst siegreich geschlagen waren, als die politischen endlich losbrachen. Der Faust, das Nibelungenlied, die Bibel, das waren nicht nur drei Bücher, die damals in den Werkstätten von Hand zu Hand gingen, die in Gemälden, Zeichnungen, Stichen, Fresken und Holzschnitten auflebten — nein, das waren jene drei Gewaltigen, die den Scharen Schills und Lützows, den Heeren der Freiheitskämpfer riesenhaft und unüberwindlich vorankämpften. Überall gärte und glühte es. Sogar in Sachsen. Sogar in Dresden! Sogar! Denn Sachsen war Napoleon verbündet und höfisch so eng verbunden, daß nicht daran zu denken war, dies Bündnis zu lösen. Mochte das vielen gleichgültig sein — der deutsche Sachse, der Deutschdenkende litt unter diesem traurigen Zwiespalt zwischen König und Vaterland.

Als der Freiheitskrieg in Preußen erklärt war, als die Truppen Lützows mit den Heeren in Dresden einzogen, als Körner seinen flammenden Aufruf an das sächsische Volk erließ und Freiwillige aufrief, als endlich trotz des Rückschlages die deutsche Sache gewonnen hatte, da war die schmachvolle Behandlung des sächsischen Königs, der noch immer kein Deutscher sein wollte, nicht unverdient. Zulange hatte Napoleons dämonische Figur diese Stadt beherrscht und namenloses Elend, Hunger, Teuerung, Brand über das Land gebracht. Also sogar in Dresden gärte es gegen die Franzosen und Friedrich dachte wie Kügelgen, der an seinen Bruder schrieb: „Wir sind Deutsche und wollen es beweisen, was ein Deutscher kann. Mir kocht das Blut, wenn ich beim Malen an die Franzosen denke. Ich pinsle dann zu, als wollte ich mit jedem Strich eine Legion Franzosen niedermachen."

In solchen Zeiten, da man von Feinden und Spionen umgeben, Wort und Blick hüten muß, wird die Kunst zur Geheimsprache der Nation,

wird das patriotische Bild in einem edleren Sinne möglich. Schon Runge hat in solchem Sinne seine Arabesken und Buchumschläge sinnvoll gestaltet. Sein Buchumschlag zu Perthes' „Vaterländischem Museum", das die Nation aufpeitschen sollte, zeigt in deutlicher Symbolik das begrabene Vaterland, die Waffen von der Passionsblume umblüht, den Genius, der das gespaltene Herz aufpeitscht zur Tat. In einem Kartenspiel, dessen Holzschnitte er entwarf, hatte er 1809 allen verständlich den edlen Schill, den Vorkämpfer des Freiheitskrieges, als Treffbuben eingeschmuggelt. Ja, man verkaufte als Einzeldruck massenhaft sein Märchen vom Fischer und seiner Frau — denn Ilsebill, diese maßlose sich gegen Gott und die Welt überhebende und bald zurücksinkende Gestalt, war Napoleon! Dahl bezeugt es uns, daß damals die Patrioten in Friedrichs Bildern „eine eigene, ich möchte sagen, politisch-prophetische Deutung suchten und fanden, Hinweise auf eine allmächtige, unsichtbare Hand, die in die verworrenen Geschicke der Menschen eingreift". Ein französischer Chasseur, der in einen dunklen, verschneiten Wald hineingeht, indes ihm ein Rabe vom Baumstumpf höhnisch nachkrächzt. Das war deutlich! Das war Napoleon, der nach Rußland in Tod und Verderben zog. Da bedurfte es keiner Worte. Das einsame Grab des Arminius in steiniger Schlucht, der lieber sterben als sein Vaterland verlieren wollte; die Gräber der Freiheitskrieger in einsamer Öde mit Buchstaben, wie F. A. K. (Körner), mit Sätzen und Sprüchen, das war in jenen Jahren 1813 und 1814 die patriotische Kunst, die in Dresden in der Akademie 1814 zu einer Ausstellung „patriotischer Bilder" zusammengestellt wurde. Friedrich hatte recht behalten! Aber seine trüben Ahnungen behielten auch Recht. Es kam jene trostlose Zeit *nach* den Freiheitskämpfen, da man sich wie heute fragte, ob all die Gräber nicht umsonst gefüllt worden seien, ob man deshalb dem Vaterland all diese Opfer gebracht habe, um nun so zu büßen — jene Zeit, da Uhland sang:

„Bleibt euch dennoch manches kleinlich,
Nehmt's für Zeichen jener Zeit,
Die so drückend und so peinlich
Alles Leben eingeschneit."

So und nicht anders ist jenes Bildchen Friedrichs zu verstehen, das den Namen „Frühschnee" verdient, das Wäldchen, das so früh wieder eingeschneit ist. Der Schnee, das war die deutsche Reaktion der Jahre nach 1813, da Uhland grollte:

„Nicht rühmen kann ich, nicht verdammen,
Untröstlich ist's noch allerwärts,
Doch sah ich manches Auge flammen
Und klopfen hört ich manches Herz."

Nicht nur diese Bilder Friedrichs, nicht nur Kleists „Hermannsschlacht", Körners, Schenkendorfs, Brentanos, Rückerts und Uhlands Gedichte, nicht nur die Faust- und Nibelungenzyklen der Nazarener, Goethes „Epimenides", Beethovens „Schlacht von Vittoria" und „Fidelio", Spohrs „Faust" und Webers „Leyer und Schwert", nicht nur all dies — auch Friedrichs melancholische Landschaften, Schiffswracke und Gräber waren in einem anderen und neuen Sinn patriotische Kunst! Zugleich können wir nun gerade an einem Beispiele dieser patriotischen Kunst klarmachen, was denn nun der vielbesprochene Unterschied zwischen Allegorie und Symbol sei, auf den nach Goethes Meinung so viel, nein, alles ankam. Kügelgen, der Hof- und Dichtermaler, der Kollege Friedrichs in Dresden, der an der Akademie Lehrer war, während Friedrich seit 1824 nur den Titel eines außerordentlichen Professors führen konnte, — Kügelgen hatte ebenfalls ein patriotisches Bild gemalt und zwar in ziemlicher Größe den Erzengel Michael mit den Farben und Abzeichen der Alliierten, und den Teufel zu seinen Füßen, der deutlich die Züge Napoleons trägt. Ein Bild, das Goethe, dem Freunde des großen Korsen, dem Feinde jeder Allegorie, höchst zuwider war. Dies Bild war eine Allegorie: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei." „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bilde immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe."

Um uns nun über Art und Wesen der Kunst Friedrichs klar zu werden, müssen wir vor allem seine Aussprüche, seine festgehaltenen oder wiedererzählten Gedanken hören, denn das Wort und das Kunstwerk sind die besten Freunde des Künstlers.

Auch ihm war die Kunst etwas Heiliges, etwas Inniges, Zartes, Göttliches in uns, eine Berufung: „Willst du dich der Kunst widmen, fühlst du einen Beruf, ihr dein Leben zu weihen, o, so achte genau auf die Stimme deines Innern, denn die ist Kunst in uns. — Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln, denn sie tötet das Herz, und wo Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen. — Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme des Innern; denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre. — Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemüts, heilig achten jede fromme Ahnung; denn sie ist Kunst in uns. In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist dein Bild." Keiner soll mit fremdem Gute wuchern und sein eigenes Pfund vergraben. „Nur das ist dein eigenes Pfund, was du in deinem Innern für wahr und schön, für edel und gut anerkennst. Mit eigenen Augen sollst du sehen, und wie dir die Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben; wie alles auf dich wirkt, so gib es im Bilde wieder. Jedem offenbart sich der Geist der Natur anders, darauf darf auch keiner dem anderen seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden. Keiner ist Maßstab für alle; jeder nur Maßstab für sich und für die mehr oder weniger ihm verwandten Gemüter. So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild seines Naturstrebens gesetzt, sondern das Göttliche, Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er streben soll! Die Kunst ist unendlich, endlich aller Künstler Wissen und Können." Im Innern, in der Phantasie soll ein Bild fertig sein. Dann wird es gezeichnet und gemalt: „Ein Bild soll nicht erfunden, sondern empfunden sein." Er lief nicht herum und suchte Motive, wie unsere Landschafter, die unglücklich sind, wenn sich das Licht ändert, wenn's regnet oder wenn ein Holzstoß versetzt wird. Friedrich malte im leeren, kahlen

Atelier aus der strömenden Phantasie dessen, der die Natur wie eine Tonleiter beherrscht, ohne das a oder das g zu porträtieren. Deshalb sagte er auch: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder den spanischen Wänden gleichen, hinter denen man nur Kranke oder gar Tote erwartet." „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst seheſt dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere, von außen nach innen."— Ein Traum hatte es ihm gezeigt, wie man alles auf eine Mitte, auf einen Blick konzentrieren müsse, ohne doch das Nebensächliche zu vernachlässigen. Die Anordnung, der Aufbau, die sparsame, wundervoll sichere Verteilung im Bildganzen, die Lichtmitte, der geistige Brennpunkt, der Friedrichs Bilder wie aus einem dämmerhaften Traum aufglühen und aufblühen läßt, in wenigen kalten, zarten Farben; nie ganz erhellt, große, klare Symbole des Ewigen zwischen dem Wimperschlag der Vergänglichkeit — all dies ist der Zauber seiner Kunst! Für die anderen Maler um ihn, die ihre akademischen Zeichnungen mit Farben „schminkten", hatte er ein feines und kluges Urteil: „Man sagt von diesem Maler, er habe den Pinsel in seiner Gewalt. Wäre es wohl nicht richtiger zu sagen, er stehe unter der Herrschaft seines Pinsels"; ein Wort, das den Düsseldorfern gelten konnte. „Dieser Maler weiß, was er macht, und jener fühlt, was er macht. Könnte man doch aus beiden einen machen." Und jenen Modemalern, die nach dem Geschmack der Zeit bald altdeutsch, bald italienisch, schließlich doch nur Gangbares malen wollten, rief er zu:

„Allgemein gefallen wollen,
Heißt den Gemeinen gefallen,
Nur das Gemeine ist allgemein."

So lebte und litt er denn seine Weisheit, die in dem Satze gipfelte: „Die Kunst mag ein Spiel sein; aber sie ist ein ernstes." Für ihn war sie ein Leben, ein Leiden, ein Sosein, ein tiefes, göttliches Spiel, in dem er sich fand, um sich zu verlieren: Qual ohne Wahl!

Aber, — werden Sie fragen, — was war denn nun aus Runges Ideen geworden, wo blieben denn Runges Arabesken und Hieroglyphen, wo seine Blumen und Genienkinder, wo seine Farbsymbolik und sein mystisch-symbolisches Gesamtkunstwerk, als das wir seine „Tageszeiten" doch erkannt hatten? Inwiefern war denn Friedrich der Erbe seines Vermächtnisses geworden, der in seinen symbolischen Landschaften doch nur die Natur zum durchsichtigen Gefäß seiner sehnsüchtigen Schwermut gemacht hatte, so daß der französische Bildhauer David, der Friedrich 1834 besuchte, begeistert ausrief: „Endlich ein Mensch, der die Tragödie der Landschaft entdeckt hat!" —?

Und doch lebte in dieser Landschaftskunst nur Runges Idee auf. Runge hatte als erster erkannt, daß eigentlich bisher immer der Mensch und der menschliche Körper alle Elemente und Kräfte der Natur in der Kunst dargestellt habe und daß dies eigentlich historische Fach die Kunst der Antike wie der neueren Jahrhunderte, vor allem der Renaissance, ausgemacht habe; nun aber sollte endlich die Natur, der Naturkörper, die Pflanze, die Blume zur Sprache des menschlichen Geistes und Gefühles werden, nun sollte die Landschaft die neue Kunst des neuen Menschen als Form und Farbe symbolisch bedeuten. Wie er sich dies gedacht, das haben Ihnen die letzten Bruchstücke seines Gemäldes „Der Morgen" gezeigt, wo das Kindlein als eine neugeborene, staunende Seele in der morgenlichen Landschaft der sonnigen Welt lag. Hier hatte die Landschaft „Licht, Luft und bewegendes Leben", zum erstenmal wieder jenen lichten, strahlenden Himmel gerundet, Sonnenstrahlen, Sonnenwölkchen, „die Taten des Lichts", die Farben spiegelnd, darunter aber die wohlgegründete, ebene Erde mit den Kugelbäumchen, den duftigen Fernen, den festen Nähen, den Wiesen und Wäldern. Jene wundervollen dichterischen Landschaften, in Abendröte überglühend, in Mondschein silberschimmernd, im Morgen aufstrahlend um Berge und Menschen, wie sie Ludwig Tieck in seinem „Franz Sternbald"-Roman beschrieben hatte, hat erst Runge malerisch farbig geahnt, hat erst Friedrich wirklich gemalt! Gerade das erste Bild mit dem Kruzifixus auf der Bergkuppe scheint nach einer Schilderung im Sternbald gemalt zu sein!

Freilich Runges Blumen und Blumenkinder verschwammen zu farbigen Wölkchen, lösten sich wieder, sanken ins Bildhafte der perspektivischen Schau zurück. Vieles blieb unvollendet noch uns ein Erbe! Aber die neue Farbenwelt, die in Luft und Licht der Himmel eine eigene Musik fand, lebte auf in den Bildern der Friedrich, Carus, Dahl. Nicht die Blumen, sondern die Natur, die Landschaft, das Erdleben, die „Erdlebenbildkunst", wie sie Carus nannte, wurde als ein Ganzes in Licht und Stimmung, in Erde und Himmel, in Ausschnitt und Weite der Stimmungsträger, das Gleichnis, das Symbol des menschlichen Geistes, des Künstlers selbst. Es bekamen diese Landschaften das Eigene, das Persönliche von Menschen, es wurden Wesen wie wir, traurige und fromme, sehnende und liebende. Und was Farbe und Licht, Aufbau und Ordnung noch nicht aussprachen, das hatte die Staffage, das hatte die Figur im Bilde gleichsam als ein personifiziertes Gefühl, als eine menschgewordene Stimmung, als ein idealer Beschauer, abgewandt, einsam ins Bild, ins Weite, ins Tiefe, Geheimnisvolle, Göttliche schauend, zu sagen! Auch dies waren Symbole, wie die Blumen, lebende, menschliche Blumen, die zur Sonne suchen, sterbliche, bald verwelkte Blumen, Träumer, Sucher, Denker, Beter — echte Deutsche aus jener Zeit! Und schließlich noch eine Frage: Was war es nur, das Goethe an diesen Bildern nicht billigte, Goethe, der doch gerade die Wolkenmalerei Friedrichs so liebte und ihn bat, die Bildung dieser „luftigen Meteore" nach Howards Wolkenlehre doch ja zu beachten und ihm ins Reine zu zeichnen? Friedrichs Bilder waren fast alle wie Kristalle aus dem Kerne, aus der Mitte derartig ins Runde symmetrisch ausgeglichen, gewachsen, daß sie wie um einen Mittelpunkt drehbar waren, und wie Traumbilder außen eigentlich keine Form, keine Rahmung, keinen Rand hatten, so daß Kleist das Gleichnis von den weggeschnittenen Augenlidern sehr wohl finden konnte. Es kam öfters vor, daß diese Bilder versehentlich auf den Kopf gestellt wurden und „klassisch" gebildete Menschen verlangten vom Bilde einen festen Vordergrund, Kulissen und Sofitten, kurzum den bekannten akademischen Aufbau. Friedrichs sparsame Leere mit dem geistigen Mittelpunkt war damals so fremd wie die asiatische Kunst, an die der seltsame

Künstler in seinen Zeichnungen und Skizzen leicht erinnert. Er ahnte schon jene letzte künstlerische Zucht, Konzentration und Stenographie, die wir endlich unter Japans Einfluß zu entdecken glaubten. Daß solch verinnerlichte, zarte, formvollendete Kunst, die der höchsten Kultur und der letzten Wesentlichkeit bedarf, von der hereinbrechenden Woge der belgisch-düsseldorferischen Schönmalerei weggerissen und begraben wurde, die damals 1836 mit Jubel und Triumph siegreich in Dresden einzog, um mit Genre, Historie und rührseliger Koketterie das bekannte Publikum zu begeistern, wen will das wundern! Friedrich hatte recht:

„Um ewig einst zu leben,
Muß man sich oft dem Tod ergeben."

Sie haben nun den Menschen, den Maler, den Künstler Friedrich kennen und lieben gelernt — nun sollen Sie auch noch den Dichter kennen lernen, der seine wundervolle innere Musik auch in Worte zu kleiden wußte. Drei Gedichte fanden sich reinlich geschrieben unter seinen Papieren aus jener schweren ernsten Zeit, die der unsern wieder so nahe steht. Das erste ist „Nach der Befreiung Dresdens von den Franzosen" überschrieben:

„Lasset uns singen ein hohes Lied, ein Lied voll Dankbarkeit und Liebe,
Lobsinget dem Herrn, ihr Befreiten; lobpreiset seine Güte für und für
Denn er hat gnädiglich abgewendet von uns die Not; da wir flehten um Hilfe;
Er hat erhört unser Schreien und verjaget unsere Feinde.
Sie sind in Staub getreten, die schnöden, so seiner vergaßen und nicht anbeteten.
Der Heimat eilen sie zu, die Flüchtigen, vom Schwerte
Des Nordens verfolgt; vom Fluche des Allmächtigen getroffen.

Zertreten sind die Saaten, verheeret die Früchte der Felder; Städte und Dörfer in Schutt und Asche verwandelt mit frevelnder Hand.
Aber der Zorn Gottes ruht schwer auf ihnen, vom Hunger gequält, ohne Obdach und Hilfe, ohne Mitleid und Erbarmen
Hauchen sie des Lebens letzten Atem aus!"

Deutschland war frei, schien frei zu sein. Aber die Russen waren für viele eine drohende Gefahr und eine neue Geißel. Dies erklärt das zweite Gedicht:

„Deine Hand, o Herr, züchtigt uns hart, aus Süden und Osten sendest du Peiniger zu uns,
Wir möchten schier im Elend vergehen, wende ab von uns deinen Zorn.
Schnöde Willkür hält das Zepter und die Habsucht führt das Regiment.
Die Freude ist von uns gewichen seit Jahren; unter dem Druck der Fremdlinge seufzen wir.
Wir flehen zu dir o Herr, der du uns befreiet hast vom Joche der Franzosen;
Erlöse uns auch von den Russen.
Daß der Arbeiter erfreue sich seiner Müh und genieße Deines Segens Fülle in Frieden.
Gib Regen und Sonnenschein zu seiner Zeit,
Daß alles blühe und Früchte bringe.
Und lasse ferner nicht zu, daß wilde Horden verwüsten unsere Felder und Fluren.

Wir haben in deinem Zorn erkannt, daß du der Allgewaltige bist; laß uns auch in deiner Liebe sehen, daß du der Allgütige bist, und sei uns gnädig, sei uns gnädig o Herr und erhöre uns!"

Waren diese Gedichte wie alttestamentarische Lieder, aus tiefster Not flehend und betend — so ist das letzte Gedicht, ein Trauerchoral für die Gefallenen der Freiheitskriege. Es war die Totenklage für Körners Andenken, es war die feierliche Musik zu Friedrichs Bilde, das er das „Grab des Arminius" genannt hatte:

Friede der Gruft — streitender Krieger
Singend und fallend — für Freiheit und Recht!
Friede mit Euch — Kämpfer im Streit
Heiliger Sache — Vaterlands Glück!

Ewig wir ehren
Nimmer vergeſſen wir
Wie ihr geſtritten
Was ihr gelitten
Für uns errungen
Wen ihr bezwungen.

Vierte Vorlesung

Georg Friedrich Kersting

Kersting war, wie Friedrich auch, ganz vergessen. Er war eine der Entdeckungen in der Berliner Jahrhundert-Ausstellung. Man fand acht Bilder zusammen, die man bewunderte. Man schrieb über seine Beziehung zu Goethe und über einzelne Funde. Wieder war es Lichtwark, der ihn zuerst suchte und fand. Aber bis heute gibt es über ihn wie über Friedrich auch kein Buch. Man kennt ihn noch immer nicht. Ein guter Zufall ließ mich nun die Enkel und die Enkelin des Meisters und den Schatz seines Nachlasses finden, und so wird es mir möglich, endlich Kersting, den deutschen Maler, seinem Volke in einem umfassenden Werke bekannt zu machen. Was hier heute gesagt wird, ist das vorläufige, nicht das endgültige Ergebnis meiner Studien, denn noch liegt manches im Dunkeln.

Georg Friedrich Kersting wurde am 31. Oktober 1785 in Güstrow in engen Verhältnissen geboren. Früh verwaist hatte er zwei Schwestern und einen Bruder, der im russischen Feldzug verschollen zu sein scheint. Auch lebte lange ein alter Oheim, der ihn innig liebte. Kersting besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und trieb künstlerisch begabt früh ins Leben hinaus. Wohin er sich zunächst gewandt ist noch ungeklärt. Spätere Bemerkungen von ihm deuten an, daß er mancherlei versucht und irr und wirr im dunklen Drange erst spät zu ernstlicher Arbeit fand. Etwa zwanzigjährig ging auch er nach Kopenhagen, um die Dänische Kunstakademie als Maler zu besuchen. Runge und Friedrich kann er nicht mehr gefunden haben. Aber auch er gewann jene feine, saubere, malerische Technik, die alle Bilder solcher Deutschdänen aus der deutschen Malerei deutlich heraushebt. Daß er ein guter und begabter Schüler

war, beweist die Tatsache, daß er 1806 die kleine und 1807 die große silberne Medaille bekam, die noch heute mit dem Abgangszeugnis bei den Nachkommen bewahrt werden. 1807 zog das Unheil über Kopenhagen herauf. Die englische Flotte blockierte die arme kleine Hauptstadt, beschoß sie drei Tage lang, bis sie in einzelnen Teilen brannte und einen schmählichen Frieden schließen mußte. Und doch hatte der heldenhafte Geist der Verteidigung, der alle Männer auf die Wälle rief, ganz Europa für die Dänen gegen das räuberische England gewonnen. Während damals die Ausländer aus der bedrohten Stadt flohen, blieb Kersting ruhig da, um ihr Schicksal zu teilen, und wir werden später noch sehen, daß er immer ein Ritter ohne Furcht und Tadel war. 1808 vertauschte auch er wie Runge und Friedrich Kopenhagen mit Dresden. Um die Stadt und die Lebensweise darin zu verstehen, empfiehlt es sich, die köstlichen Schilderungen in den Lebenserinnerungen des Wilhelm v. Kügelgen und der Louise Seidler nachzulesen. Wir stellen uns Dresden und sein Leben meist gar nicht eng genug vor. Ganz Dresden hatte damals 800 Häuser; man war eleganter und höflicher als in Berlin oder München, aber man war durch den langen Frieden eingeschlafen, so daß die Vogelnester in den Kanonenrohren auf den Wällen das beste Gleichnis für das stille, friedliche und enge Leben waren. Das eigentliche Kunstleben war weniger in der Akademie als in der Galerie zu finden. Hier in dem alten Gebäude hatten die Maler und die Fremden für immer Zutritt, nachdem sie einmal einen Dukaten (viel Geld für damals) gezahlt hatten. Einheimische gingen deshalb kaum hin. Hier in den Sälen der Altdeutschen und Italiener, im Saal der Sixtina und des Correggio fand man die Künstler und Kopisten, die Malerinnen und Dichter, die altklugen Hofräte und Kritiker, auch hier und da die majestätische Gestalt Goethes, der Dresden besonders liebte und immer von einem Schwarm Trabanten verfolgt die Einsamkeit suchte, um heimlich mit der hübschen Louise Seidler spazieren zu fahren, bei Körners oder Kügelgens Tee zu trinken. Es gab damals in Dresden Häuser, in denen sich alle Kreise und Stände im Sinne einer künstlerischen Kultur zusammenfanden. So das Haus des Apellationsrats Körner, dessen Schwägerin die Malerin Dora Stock,

dessen Freund Schiller, dessen Sohn Theodor, der Bergbaueleve, Dichter und spätere Wiener Dramaturg, war. So das Haus des Münzmeisters Kummer, des Malers v. Kügelgen oder der Malerin Therese aus dem Winkel, wo man bescheiden, zwanglos gesellig die Maler Friedrich, Kersting, Heinrich, den Dr. Carus, Förster, Müller und Schubert, die Philosophen, die Malerinnen Bardua und Seidler, kurzum alle die eigenartigen, liebenswerten Menschen traf, die wir aus Kügelgens Buche kennen. Fremde aus Berlin oder Weimar, wie Frau Hertz, Dorothea Veit (die Frau Friedrich Schlegels) Frau Schopenhauer, oder aus Jena Frau Frommann, in deren Haus sich Goethe besonders wohl fühlte, wenn Minna Herzlieb ihre schönen Augen ihm zuwandte — alle und all dies machten Dresden zu einer kleinen Kulturinsel, die auch Napoleons Adler nicht überschatten konnte. In dieser Zeit schloß sich Kersting besonders innig an Friedrich an, der sein Vorbild war und der ihm der innigste Freund der nächsten Jahre blieb. Beide unternahmen Wanderungen ins Riesengebirge oder auf der Insel Rügen; die Skizzenbücher erzählen davon. Kersting scheint damals in der Art Friedrichs stille Landschaften mit Sphinxen und Toren gemalt zu haben. Daneben aber Porträts, die sich aus dem akademischen Schema zu einer eigenen Art von Zimmerporträts wandelten. Bevor ich aber von diesen Porträts und von seinen Erfolgen berichte, wollen wir uns von den Zeitgenossen den jungen Kersting, sein Wesen und seine Art darstellen lassen.

Die Malerin Louise Seidler, die in jenen Jahren 1810 und 1811 dem Künstler innig befreundet war, erzählt in ihren Lebenserinnerungen (die Hermann Uhde 1875 herausgab) folgendes:

„Kersting war ein überaus drolliger, guter Mensch. Morgens besorgte er seine Wirtschaft, das heißt: er kehrte seine Stube und Kammer aus, spaltete bei kalten Tagen Holz zum Einheizen, holte Lohballen vom Torfboden u. s. w. Dann kam seine alte Aufwärterin, hinsichtlich deren Kersting kein größeres Vergnügen kannte als: sie vor seine Entwürfe oder vollendeten Bilder zu führen, wo sie dann immer angeben mußte, was dieselben vorstellen, und natürlich den größten Unsinn zu Tage förderte. Lustig lachend erzählte uns Kersting dann: die Alte habe zwei egyptische

Löwen für Eichhörnchen, einen dürren Baum für Hirschgeweihe, ein verfallenes Burgtor für einen doppelten Adler gehalten."

Auch Kügelgen nennt Kersting einen frischen jovialen, für seine Kunst begeisterten Menschen, der ihm und seinen Kindern als Freund des Hauses besonders lieb geworden sei. Jeder hatte ihn gern und wenn wir sein Bildnis sehen, verstehen wir es.

Im Jahre 1811 hatte der junge Maler seinen ersten großen Erfolg. Trotzdem Kügelgen schrieb: „Die Musen fliehen beim Geklirr der Waffen — und etwas anderes will der Zeitgeist nicht," trotzdem man überall schon den losbrechenden Krieg und die Abrechnung mit Frankreich vorausahnte und den Kometen des Jahres 1811 als eine furchtbare Kriegsrute Gottes deutete, trotz alledem war die Akademieausstellung in Dresden ein Ereignis wie immer. Alles stand vor zwei Bildern, die der junge Kersting als Gegenstücke gemalt hatte. Das eine zeigte seinen Freund Friedrich im Atelier, das andere den Freund Kügelgen im Atelier. Hören wir, was Emma Körner dem Bruder Theodor schreibt, der damals als ausgewiesener Student in Berlin studieren sollte: „Zwei kleine Bilder mit vielem Geist gemacht, haben mich wegen des Kontrastes sehr amüsiert. Es sind Friedrichs und Kügelgens Malstuben. Du kennst die gewaltige Einfachheit, in der von Friedrich und der Künstler selbst sitzt eben in einer ganz natürlichen Stellung vor seinem Bild emsig damit beschäftigt. Bei Kügelgen ist hingegen alles Eleganz und das ganze Zimmer strotzt von Hilfsmitteln zur Kunst; da gibt es Farbengläser, Gipsfiguren und Bücher ohne Ende. Beide Künstler sind sehr ähnlich und es liegt viel Schelmerei bei der Zusammenstellung dieser beiden Ateliers zu Grunde." — Emma Körner hatte also das Neue und Eigene dieser beiden Gemälde fein erkannt. Es war dies, daß man den Menschen nicht nur als Körper und Erscheinung, sondern als ein Ganzes mit seinem Zimmer und seinen Dingen porträtiert. Wenn wir wirklich Persönlichkeiten sind, so ist ja unser Zimmer nur die Schale unseres Wesens. In kulturstarken Zeiten sind die Zimmer gleichsam die Gipsabgüsse, die Siegeldrücke des Wesens, das sie bewohnt, sein Gleichnis und Bildnis, und wir verstehen, welcher Barbarei es bedarf, wenn sich die neuen Reichen ihre Häuser und Zim-

mer von einem Architekten oder Dekorateur einrichten lassen, so daß sie selbst das schlechteste Stück im ganzen Haus sind. Ein Zimmer und ein Haus von Kultur wächst wie ein Schneckenhaus, wie etwas Eigenes, Wesentliches von innen heraus um Mensch und Familie. Kultur ist nichts Fertiges, Käufliches, Kultur ist Organisches, Gewordenes, Gewachsenes, ist erworbenes Wesen. Dies also zu porträtieren war das Neue damals und dies entschied zugleich mit der feinen und liebevollen Malerei den Erfolg. So empfand es auch Kügelgen, der uns das (offenbar verschollene) Porträt seines Vaters so genau beschreibt, daß wir den reizvollen Gegensatz der beiden Atelierbilder sogleich empfinden.

Trotz dieses Erfolges und einiger Bestellungen ging es dem armen Kersting doch recht kümmerlich; aber seine gute Laune, sein Witz, sein Optimismus und seine junge Liebe zu dem Töchterchen des Postmeisters Sergel ließen die Sorgen nicht aufkommen. Seine Freundin Louise Seidler, die er gerade damals malte, als sie bei Kügelgen im Gottes-Segen-Haus wohnte (er malte sie als Stickerin und später als Haarflechterin), die liebliche Kollegin war es, die ihm heimlich aus der Not half. Ihr feines und reines Wesen, ihr Liebreiz und ihre traurige Jugend, die unter einem rohen Vater litt, dies und ihr Talent war es, was sie bei Goethe empfahl. Dieser Freund aller Vereinsamten, der das menschliche Herz so wohl erkannte, der aus seiner eigenen unbefriedigten Häuslichkeit die Entspannung und Erfrischung seiner faustischen Seele in der Natur, in der Kunst, in der Phantasie der Liebe wie in weltumfassender Arbeit suchte, Goethe, der sich wie jeder Weise immer am Ende dem Schönen zuwandte, hatte mit der jungfräulichen Malerin eine väterliche Freundschaft begründet, die sich nun aufs schönste ausreifte. Die Seidler hatte Anfang 1813 einige Bilder Kerstings mit einer Schilderung seiner Armut an Goethe gesendet und dieser hatte auch sogleich ein Bild — die Stickerin — an den Herzog Karl August verkauft. Um dem Künstler noch entschiedener zu helfen, veranstaltete nun Goethe für die übrigen Bilder eine Lotterie (das Los zu drei Kopfstück) und erreichte wirklich Anfang März, daß die Lotterie gezogen wurde. Eines der besten Bilder — den eleganten Leser — gewann der Vater Seidler, der Universitätsstallmeister in Jena, der

nur zu gern darauf verzichtete, so daß es vom Großherzog für 6 Louis-d'or erworben wurde und heute noch im Schloß zu Weimar hängt. Ich habe schon des öfteren betont, wie Goethe eigentlich der neudeutschen Kunst der Romantik abgeneigt war und seine klassizistische Kunstlehre trotz mancher Widersprüche aufrecht erhielt. Da ist es nun rührend zu sehen, wie er doch derjenige war, der den jüngsten Künstlern wie Runge, Friedrich, Kersting immer weiterhalf mit Rat und Tat, und wie doch schließlich sein Segen und sein Wort für jene eine lebendige Kraft bedeutete, was wir uns in unserer goetheloſen Zeit gar nicht vorstellen können. Für Kersting war es ein wahrer Segen, als er bald darauf mit dem Freunde Theodor Körner in Dresden Goethe gegenüberstand und dieser den begeisterten Freiheitskämpfern glücklichen Erfolg wünschte — trotzdem er innerlich nicht an die Unterwerfung des dämonischen Napoleon glauben wollte, der für ihn ein Naturelement, ein Halbgott, eine Idee zu Pferd war, die man nicht so bald besiegt. Und noch einmal — später, 1824 — besuchte unser Maler den Dichter in Weimar im bekannten Hause, wurde liebreich aufgenommen und erzählte noch als alter Mann davon. Es ging den Menschen der Freiheitskriege wie denen der friderizianischen Zeit, die den großen König noch gesehen oder gekannt hatten. Wer um Goethe lebte, wer ihn noch sah oder kannte, war meist ein anderer, ein glücklicherer Mensch, der zur Nachfolge Goethes gehörte, einer, der an den Geist und an das göttliche Walten im menschlichen Genie glaubte, einer der im Guten, Wahren, Schönen resolut und tätig zu leben lernen wollte!

Das arme Sachsen hatte als deutscher Staat und als französischer Bundesstaat eine Doppelrolle zu spielen. Die kühle, uns unbegreifliche Neutralität und Gleichgültigkeit, die damals kluge, gute Menschen gegenüber dem deutschen Schicksal, der Vernichtung Preußens und Österreichs an den Tag legten, erklärt sich aus der völlig unpolitischen und undeutschen Bildung jener Humanisten und Weltbürger, die im kleinen, engen Alltag so dahinlebten, wie noch viele unter uns, denen ihr Ämtchen oder Pöstchen nur der Lehnstuhl für ein pensionsberechtigtes Alter war. Damals erwachte jener neue Geist, der Vater und Sohn wie zwei Ge-

schlechter trennte, der heute wieder zwei Welten und zwei Weltanschauungen voneinander trennt. Sind doch politische Anschauungen, wenn sie nicht zu Geschäft, Beruf, Religion gehören, die Äußerungen einer Weltanschauung, die kein Wenn oder Aber kennt, die nur der Ausdruck eines Charakters ist. Dies zeigte sich in jenen gärenden Jahren vor 1813 allenthalben, und ich führe als bestes Beispiel eine Familie vor, deren Namen bekannt ist: Körners. Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn Körner, zwischen dem alten Appellationsrat und dem jungen Dichter, der nicht ohne Absicht in seinem „Zriny" lehrte, wie man stirbt — die Liebe war denkbar innig, aber der Begriff Vaterland oder Deutschland war nicht der gleiche. Gottlob nicht der gleiche! Zur Weihnacht 1811 schrieb der besorgte Vater dem Sohne: „Wohl dem, der in der politischen Welt nicht mehr lebt als sein Amt von ihm fordert. Und wehe dem, der sein Vaterland liebt, wenn er nicht Herr seiner Leidenschaften ist, zur Unzeit aufbraust und sich zu seinen Zwecken unmoralische Mittel erlaubt. Ein jeder suche in seinem Amte so nützlich zu sein als möglich, suche durch Wissenschaft, Kunst und Sitte die Menschheit im ganzen und besonders seine Nation, so viel an ihm ist, weiter zu bringen, und die Nachwelt wird ernten, wo er gesäet hat. Beneidenswert ist derjenige, dem es im Kreise der Seinigen so wohl wird, daß er die ganze übrige Welt dabei vergessen kann. Und im Gefühl dieses Glücks, zu dem du das deinige beiträgst und ferner beitragen wirst, werde ich mit Dank gegen Gott mein Weihnachtsfest feiern." Das junge Deutschland dachte damals anders, und der Sohn Theodor schrieb dem guten Vater, der an der Freiheit Licht vom Norden noch nicht glaubte, dagegen: „Man spricht so viel von Aufopferung für die Freiheit und bleibt hinter dem Ofen. Ich weiß wohl, daß ich der Sache den Ausschlag nicht geben würde, aber wenn jeder so denkt, so muß das Ganze untergehen. Man wird vielleicht sagen, ich sei zu etwas besserem bestimmt, aber es gibt nichts Besseres, als dafür zu fechten oder zu sterben, was man als das Höchste im Leben erkannt hat."

So dachte, so lebte, so handelte das neue Geschlecht und wir wissen, wie gerade Theodor Körner der vorleuchtende Anführer der Jugend, der viel-

geliebte Schlachtensänger des Krieges, der Lützower Jäger wurde, der das Volk der Sachsen aufrief, der in Dresden im März 1813 nach abenteuerlicher Flucht aus Wien wie ein Kriegsgott die Jugend mitriß und sein flammendes Leben wie ein Blitz im Waldgefecht beschloß. Auch der junge Kersting folgte in Dresden seinem Rufe, ging unterstützt von Kügelgen und Friedrich (denn man lebte auf eigene Kosten) zum Lützower Korps und war in jener wilden, todeskühnen Schaar von Blutsbrüdern, die der Feinde Schrecken war, mit Körner, Friesen, Förster in einer Kompagnie. Er selbst malte sich später noch als Lützower Jäger und ein Bildchen, wie er marschbereit von der jungen Braut Abschied nimmt; er hat uns in seinen Skizzenbüchern die edeln und kräftigen Köpfe der Kameraden festgehalten. Kersting war im Gefechte so hervorragend, daß er in Sievers Geschichte des Lützower Freikorps hervorgehoben ist als der „Oberjäger Kersting", der am 16. September am Gördewalde als der erste auf der Schanze eine Haubitze nahm. Er wurde Offizier und Ritter des Eisernen Kreuzes, und das hieß damals noch etwas anderes als später. Seine liebsten Freunde, Körner und Friesen, fielen und er hat sie tief betrauert. Als er endlich heimgekehrt war, malte er seine patriotischen Bilder jenen als Ehrenmal. Man erinnert sich der patriotischen Bilder Friedrichs; wie sahen nun die Kerstings aus? Hatte Friedrich Symbole, wie das Grab des Arminius, den französischen Chasseur im Walde, die Heldengräber in der Einsamkeit gemalt, so malte nun Kersting die Lützower Jäger auf Vorpostenwacht am Walde vor deutschen Eichen ruhend, wie er sie oft gesehen. Das Gegenstück dazu zeigte ein kranzwindendes Mädchen am Bach in einem düstern Eichenwald. Sie windet traurig drei Kränze. Und drei Namen sind in die Eichen eingeschnitten: Körner, Friesen, Reinhart — die Namen der gefallenen Freunde. Dies war Kerstings patriotische Kunst.

1815 folgte unser Künstler einem ehrenvollen Rufe als Hofmaler und Hausgenosse der Fürstin Sapieha nach Polen, wo er in Warschau und auf dem Gute Radzin den fürstlichen Kindern Zeichen- und Malstunden gab. Nebenbei malte er mehrere historische Bilder, die bis jetzt alle verschollen sind, wie wir überhaupt über diese Jahre in Polen das wenigste

wissen. Mit einem rühmlichen Zeugnis kehrte Kersting 1818 nach Dresden zurück, von Heimweh und Liebe getrieben. Ich erwähnte schon, daß ihn längst eine junge Liebe gefesselt hatte. Als er nun die erste Stelle des Malervorstehers an der Porzellanmanufaktur in Meißen erhielt, konnte er endlich die siebzehnjährige Braut Agnes Sergel heimführen. Die schöne Wohnung auf dem Schloßberg mit dem Blick über Meißen, die neue erfolgreiche Tätigkeit und das junge Glück des Liebenden, dies alles findet sich in seinen Briefen gespiegelt, die ich mit den Briefen der Söhne Ernst, Hermann, Richard herausgeben werde, denn diese Familie verdient es, wie die der Kügelgen, weiten Kreisen bekannt zu werden. Kersting hatte nun nicht nur die Maler und Gesellen unter sich, den großen Betrieb der Manufaktur und ihrer Niederlagen, er mußte den Geschmack, den Stil der Bemalung, vor allem die neue, preiswerte Technik des Vergoldens überwachen. Das erste große Werk, das er schuf, war jenes Schlachtenservice, das der sächsische König 1818 für den Herzog von Wellington in Meißen machen ließ und das heute noch in England bewahrt ist.

So flossen ihm arbeitsreiche Jahre im Gleichmaß dahin. Vier Kinder, drei Söhne und ein Töchterlein, wurden ihm geboren und lebten als echte Kerstings den guten und frommen Geist des Hauses. Ihr Briefwechsel ist es, der uns das edle Familienleben, die Sorgen und Kümmernisse der Armut, die Freuden der Freundschaft, der Musik, der Dichtung, der Kunst, die hohe Denkart und die süße Weisheit des Lebens als „das schönste Glück" wieder lebendig macht: „Der wahrhaft edle Mensch kann immer heiter sein. Ist es in uns selbst hell, so kann es nie ganz dunkel werden. — Du mußt alles erst aufgeben, um dann alles wiederzugewinnen. Nur die Liebe im Herzen und das Vertrauen auf Gott sei unwandelbar. — Alles mag mir das Schicksal in diesem Leben rauben, nur nicht die Liebe im Herzen und das Bewußtsein des Seelenadels!" — so umschrieb es der junge Richard Kersting, der als Apotheker und Chemiker seinen Weg machte, der einzige, der die Geschwister überleben durfte. Denn Ernst der Mediziner, Hermann der Maler und Annchen starben allzufrüh in der Blüte der Jugend dahin. Sorgen und

Kummer waren längst eingezogen. Der Vater Kersting sah nur noch, wie schwer und dunkel das Leben war, denn die Armut macht müde. Auch er wurde wie Freund Friedrich hypochondrisch und quälte die Seinen ohne es zu ahnen. Nach Ernsts Tod verdüsterte sich das Heim. Umsonst hatte er immer wieder gepredigt: „Das beste Glück ist nicht unglücklich zu sein. Auf einem einzigen Quadratfuß Erde stehend kann der Mensch Taten der Unsterblichkeit ausführen und dieser Quadratfuß Erde ist das Bewußtsein der Persönlichkeit. Genieße die Gegenwart und wenn du Sehnsucht brauchst, so nimm ihren Stoff aus derselben!" — Hermann und Richard waren es, die immer wieder Freude, Trost und Glauben spendeten, Freunde mitbrachten, Musik und Aufführungen machten. 1843 wurde die silberne Hochzeit mit Kometenwein gefeiert. 1844 war das Meißner Sängerfest, 1845 die Wassernot. Eine Reise nach Nürnberg, nach Berlin, nach Weimar, das waren die großen Erlebnisse dieses armen Künstlerlebens. Ein Weinberghäuschen war dem Kränkelnden letzte Freude. Die Kunst, kleine Aufträge, frische und liebevoll gemalte Bilder, halfen ihm Kummer und Sorgen überwinden. Nach leidenvollen Tagen starb der Malervorsteher Kersting am 1. Juli 1847. Der fromme, biedere, temperamentvolle Mann, dem bei seiner Dose und Pfeife, bei Shakespeare und Goethe, abends im Kreise der Seinen im Biedermeiersofa am wohlsten war, der Meister der Zimmerporträts und der köstlichen Bilder deutschen Lebens war längst vergessen!

Um uns nun über Kerstings Kunstwesen klar zu werden, müssen wir uns an das Runges und Friedrichs erinnern. Wie schon bei Friedrich sich der hohe Flug der Ideen und Gedanken, die in Blume und Farbe, in Arabeske und Hieroglyphe bedeutsam wurden, zu dem tieferen Bereiche der Landschaft gesenkt hatte, die aber doch das Gleichnis der Seele, der Melancholie und Weltenverlorenheit war, so strebte nun bei Kersting alles wieder zur Naturnähe. Ihm, dem Gesunden, Fröhlichen, Unbeschwerten, war die Kunst die klare, bunte Schau des täglichen Lebens. Was er vor sich, was er um sich sah, wollte er porträtieren mit der ganzen Kultur seiner zarten, warmen Malerei, die sauber, fest und sicher das Spiel des Lichtes in Zimmer und Fenster, Haus und Garten liebevoll wieder-

gab. Man meinte gerade in Kersting einen Vorläufer der Freilicht- und Valeurmalerei des späteren Impressionismus gefunden zu haben und übersah nur allzu gern, daß auch seine Porträts trotz aller Naturnähe geistige Porträts, gemalte Physiognomik, angewandte Seelenkunde, malerische Symbolik waren. Sie wissen, was das Neue seiner Zimmerbilder für damals war. Nicht umsonst gedachte Goethe seiner, als er in „Wahrheit und Dichtung" das Zimmerchen der Klettenberg beschrieb. So ganz neu war ja der Gedanke, das Zimmer und Gerät des Menschen mit zu porträtieren, nicht. Wir wollen uns nur der Zimmerbildnisse Eycks oder Holbeins oder der Hollaender erinnern, aus deren Vorbild sich das Zimmerporträt, besonders der Künstlerbildnisse und Selbstbildnisse, in den folgenden Jahrhunderten herleiten läßt. Diese Liebe zur holländischen Klein- und Feinmalerei, diese neue Naturtreue ließ auch jene Bildchen Chodowieckis und Tischbeins entstehen, die uns die Menschen in ihren Zimmern wie in einem Guckkasten zeigen. Kersting hat dies in Deutschland zur Meisterschaft entwickelt; Seele, Krüger, Menzel waren darin seine Nachfolger, und bei den Dänen haben Eckersberg, Bendz und Hammershoj das Zimmer als Stimmungsbild behandelt. Waren die Menschen in Friedrichs Bildern gleichsam die Augen des Bildes, die Gedanken der Landschaft in Menschengestalt, einsam, traurig, still und abgewandt — so sind die Menschen der Kerstingbilder die Bewohner, die Beseeler dieser Zimmer, die ihr Wesen auszudrücken haben. Auch sie sind allein, einsam, unbewußt, wie Gretchen im Faust leise singend belauscht. Eine stille Tätigkeit, das Schreiben, das Lesen, das Sticken, das Frisieren, das Sinnen bringt uns diese Menschen nahe, und wenn wir sie auch nicht kennen, sind sie doch gute Bekannte, die wir für immer lieben, denn es sind Menschen vom Geiste Kerstings, Menschen seiner Welt, seiner Art, seiner Zeit.

Diese menschlichen Stilleben gehören fast schon ins Bereich des „Genre", der Kleinhistorie, und es hat sich auch Kerstings Kunst immer entschiedener dem Genre, schließlich dem Strome der Zeit folgend, auch der Historienmalerei zugewandt. Der Triumphzug der Düsseldorfer Historienmalerei, der in Dresden, dem spätromantischen „Askalon der Philister", mit den

großen Bravourstücken (wie Bendemanns Jeremias oder Lessings Hussitenpredigt) alle Tradition überrannte und seit 1842 mit der belgischen „Malheurmalerei" im Sinne französischer Malkunst alles Deutsche und Dagewesene vernichtete — diese neue Richtung zwang auch die abgelegensten Triebe in ihre Bahn. Der Sohn Hermann Kersting lernte auf der Akademie bei Bendemann und erzählte dem alten Vater Wunderdinge von den neuen Düsseldorfer Farbwundern. Gottlob war der alte Romantiker nicht zu bekehren. Er malte seine Mignon, seine Lorelei, Geburt und Tod, Kinder und Weintrauben und manches Religiöse, er dachte sich in die großen Szenen Fausts oder Dantes hinein und blieb doch der Gleiche, der nicht der Zeit zuliebe belgisch, französisch oder düsseldorferisch sprach. Er sprach deutsch, goethesches, friedrichianisches, romantisches Deutsch. Die Enkel von heute dürfen es erst würdigen. Aus dem Abend zurückschauend in die hellere Stunde, dürfen sie dankbar genießen, was einmal lebendig war. So wächst uns Erkenntnis und Lebensfreude aus dem Staunen über die Wunder des Geistes. Ernst Kersting, der Frühreife, hat es einmal gefunden, das Geheimnis des fröhlichen Herzens, wenn er aus Not und Kummer, aus Arbeit und Krankheit dem Bruder schrieb: „Unser himmlischer Vater ernährt die jubilierenden Taugenichtse unter dem Himmel. Wir sollen mehr sein, aber auch jubilieren!" Nicht ohne Absicht beschließe ich diese Ausführungen über Kersting mit einem Gedicht von ihm. Denn was könnte das Wesen eines Künstlers besser aussprechen als sein Bild oder sein Gedicht. Es ist ja kein Zufall, daß diese Maler alle ein lebendiges Verhältnis zur deutschen Sprache, vor allem zu Goethes Dichtung hatten. Runge und Friedrich waren Dichter, und auch Kersting war in seiner Weise ein Poet. Ich fand in einem seiner Skizzenbücher ein Gedicht des Freundes Körner, den er so innig liebte und beklagte. Nach dem Tode des gefallenen Dichters hat Kersting mit einem letzten Verse den Epilog gegeben. Das Gedicht lautet:

Der Treue Tod.

Der Ritter muß zum blutigen Kampf hinaus,
Für Freiheit, Gott und Vaterland zu streiten.

Da zieht er auch vor seines Liebchens Haus,
Nicht ohne Abschied kann er von ihr scheiden:

„O weine nicht die Äuglein rot,
Als ob nicht Trost und Hoffnung bliebe,
Bleib' ich doch treu bis in den Tod
Dem Vaterland und meiner Liebe!"

Und als er ihr das Lebewohl gebracht,
Sprengt er zurück zum Haufen der Getreuen.
Er sammelt sich zu seines Landes Macht
Und mutig blickt er auf des Feindes Reihen:

„Mich schreckt es nicht, was uns bedroht,
Und wenn ich auf der Walstatt bliebe,
Denn freudig geh' ich in den Tod
Für Vaterland und meine Liebe!"

Und furchtbar stürzt er in des Kampfes Glut
Und tausend fallen unter seinen Streichen,
Den Sieg verdankt man seinem Heldenmut,
Doch auch den Sieger zählt man zu den Leichen.

„Ström' hin, mein Blut, so purpurrot,
Dich rächten meines Schwertes Hiebe,
Ich hielt den Schwur treu in den Tod
Dem Vaterland und meiner Liebe."

Und dies Gedicht, das Ahndung eingeflößt,
Schuf das Geschick zur schmerzenvollen Wahrheit.
Des Dichters Geist, vom Erdenband gelöst,
Hob sich empor zur ewigen Lieb' und Klarheit,

Er sang und starb, wie edler Sinn gebot,
Daß Lied und Tat unsterblich bliebe,
Denn er blieb treu bis in den Tod
Dem Vaterland und seiner Liebe!

Fünfte Vorlesung

Adrian Ludwig Richter

Meine letzte Vorlesung gehörte Georg Friedrich Kersting, der als Malervorsteher in der Albrechtsburg in Meißen oben auf dem Schloßberg wohnte, wo er seine Jahre beschloß. 1828 erhielt in seiner Zeichenschule, die mit der Manufaktur verbunden war, ein junger Dresdener Maler die freigewordene Stelle des verstorbenen Zeichenlehrers Arnold, ein vielversprechender Künstler, Adrian Ludwig Richter. Mit seiner jungen Frau, seiner Jugendgeliebten Auguste, zog er in das oberste Stockwerk eines hohen, seltsamen, mittelalterlichen Hauses, des „Burglehnhauses" an der Schloßbrücke, das noch seine eigene Gerichtsbarkeit und uralte Hausgesetze hatte. Da oben, wie ein Türmer, hauste der junge Künstler im jungen Glück seiner Ehe, abgeschlossen und einsam, fleißig und fromm, aber von Herzen unglücklich, wie ein Vogel auf den Flug in die sonnigen Länder wartend. Dieser Ludwig Richter, der, damals arm und wenig bekannt, froh sein mußte, wenn bei ihm ein Bildchen oder eine Radierung bestellt wurde, dieser Ludwig Richter ist heute einer der bekanntesten deutschen Künstler, ein Meister der Volkskunst, der Liebling der großen und kleinen Kinder, der Schöpfer der schönsten Bilderbücher und Holzschnittwerke. Ihm gehört unser Abend!

Adrian Ludwig Richter wurde in einem bescheidenen Dresdener Vorstadthause am 28. September 1803 als Sohn des Kupferstechers Karl August Richter geboren. Von dem engen und sonderlichen Leben mit Eltern, Großeltern und Geschwistern, von der Eigenart, die in Stadt und Land, vor allem im Volke noch herrschte, gewinnen wir ein liebes und lebendiges Bild, wenn wir die „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers", Richters Erinnerungen, lesen, die er 1879 vollendete; ein Buch,

das Ihnen allen aufs wärmste empfohlen sei, denn derartige Bücher, in denen reiner Friede, fromme Schau und deutsche Art und Weise so abgeschieden waltet, tun unserer Zeit und unseren Menschen not. Richter hat uns seine Jugenderinnerungen nicht nur geschrieben, er hat sie auch in immer neuen Fassungen gezeichnet: das kleinbürgerliche Leben, den kleinen Kaufladen der Großeltern Müller, in dem es alles für ein paar Kreuzer gab, was Kinder lieben; oder das geheimnisvolle Stübchen der Großeltern Richter mit dem sonderlichen Großpapa, der früher Gold machte und Alchemie trieb, der an alles Wunderbare und Unmögliche glaubte, was der armen blinden Großmutter hinter dem Ofen manches Kopfschütteln und manchen Kampf mit ihrem alten Herrgott kostete. Der Vater Richter, ebenfalls ein stiller Sonderling, halb Künstler, halb Spießer, der als Schüler Zinggs Prospekte und Kalenderbilder zeichnete und stach, Ansichten und die berühmtesten Geschehnisse des Napoleonischen Jahres, der es schließlich sogar zum Professor an der Dresdener Akademie brachte, der Vater vererbte dem Sohn Talent und Fleiß und den reinen Charakter, der das höchste aller Güter ist. Die Mutter scheint als Hausfrau mit der kleinen Tochter abgesondert neben dem Vater und den drei Söhnen keine Rolle gespielt zu haben und wird wenig erwähnt. In dieser Umwelt von Kupferstichen, Zeichnungen, Märchen, Volksbüchern, Kalendern, Sonderlingen und Besuchen wächst der junge Ludwig auf, während sich vor den Fenstern die bunte Weltgeschichte in Napoleonischen Heerzügen abrollte. Besonders vom „Goldenen Löwen" am Elbberge, wo Richters 1811 wohnten, konnte man die durchziehenden Heeresmassen und den kleinen Kaiser im grauen Mantel und dem bekannten Zweispitz auf dem Schimmel vorbeireiten sehen, den Mann, der als eine Maske des Schicksals Deutschland zu dem gemacht hat, was es für die nächsten hundert Jahre sein sollte. Und es kam 1813 die Kanonade Dresdens, der Anmarsch der 200000 Verbündeten, Schlacht, Not, Teuerung, Hunger, Kapitulation — all das wurde miterlebt, miterlitten und wie eine große Zeichenschrift Gottes gelesen, der schon 1811 seinen goldenen Kometen auf den dunklen Himmel gemalt hatte, und sein flammendes „Moskau", sein dampfendes „Leipzig" wie riesige Lettern in das Buch

der europäischen Welt schrieb. Aber es ging dem kleinen Richter, wie es uns allen ging — er wurde immer größer und wissender, sah viel und hörte viel und eines Tages, als er aus der Schule genommen war, um dem Vater bei den Kupferstichen für die „malerischen An- und Aussichten der Umgegend von Dresden" zu helfen, machte er schaudernd die Entdeckung, daß er den Glauben an Gott verloren habe und nun endlich ganz allein sei. Und da die Menschen im allgemeinen erst, wenn sie Gott verloren haben, sich selbst suchen, um schließlich sich selbst wieder nur im Göttlichen der Welt und des Alls zu finden, so ging es auch dem jungen Philosophen, der erst einmal erfahren mußte, daß auch die geistige Welt rund ist und daß man den Mittelpunkt nicht findet, wenn man sie auch noch so kühn umsegelt. Auch in der Kunst fand er nicht seinen Weg. Er sah, daß es da zwei Wege gab. Die einen zeichneten wie der alte Zingg und wie der Vater Richter nach dem alten akademischen Schema, das nur zwei Baumarten kannte, die gezackte Eichenmanier oder die gerundete Lindenmanier, das reichte für die ganze Natur. Die anderen aber, wie des Vaters Schüler, der junge Wagner, die zeichneten überhaupt keine Manier, sondern jeden Baum nach der Natur, so wie er gerade in Licht und Sonne, Schlag und Alter war. Und die einen verlachten die anderen — denn die Künstler bleiben immer die gleichen, nur die Natur ändert sich. Der junge Richter gehörte aber zu seinem Vater, also zur akademischen Zeichenmanier, trotzdem er sah, daß die jungen Künstler und vor allem die deutschen, die mit den schwarzen altdeutschen Röcken, den Baretten, langen Haaren, Umschlagekragen, Schlägern, Faustschuhen, damals von Wien oder Rom herwandernd, die Spießer ärgerten und die Patrioten erfreuten, liebevoll die Natur belauschten und in scharfer, feiner Zeichnung wie das Bild der Liebsten in das Taschenbuch porträtierten.

So schienen die Jahre eintönig bei der väterlichen Arbeit dahinzufließen, da kam endlich das verlockende Angebot als Reisezeichner im Gefolge des russischen Fürsten Narischkin, eine Reise durch Frankreich, England und Italien mitzumachen für jährlich 100 Goldgulden; und im Winter 1820 reiste das siebzehnjährige Bürschlein in einem offenen Reisewagen des

Fürsten von Dresden über Weimar und Karlsruhe nach Straßburg. Der Fürst wollte möglichst viele Sepiazeichnungen von dieser Reise haben, die er schön gebunden als ein Geschenk der Kaiserinmutter von Rußland mitzubringen dachte. Mit offenen Augen sah der junge Richter, der die Rolle eines Photographenapparats vertrat, all das Neue und Fremde, und besser als sein mürrischer Fürst, der in Straßburg sofort zu den Gänseleberfabrikanten lief, während sein Zeichner den Münster, Goethes Inschrift, das Erlebnis der Gotik zu finden wußte. Auch das regelmäßig gebaute Karlsruhe fand er schön, denn damals war Karlsruhe noch die Weinbrennerstadt — noch nicht entstellt durch Hübschs Byzantinismus und Durms Renaissancismus — und der kunstliebende Markgraf kam ihm freundlich entgegen und bewunderte seine großen Sepiazeichnungen. So fand man denn, über Marseille und Avignon reisend, den ersten Frühling in Nizza, und all die blühende Natur versöhnte den armen, jungen Deutschen damit, daß er allein und vernachlässigt, vom Fürsten unwürdig behandelt, ein Taglöhnerleben führte. Wie aus anderer Welt kam eines Tages ein junger Maler, der Kurländer von Pezold, auf der Durchreise nach Nizza und erzählte dem spöttischen Fürsten und dem staunenden Richter von der neudeutschen Kunst, die sich in Rom um Cornelius, Schnorr, Overbeck aus allen Provinzen zusammengefunden habe, von den herrlichen Wandmalereien, den neuen Altären und Bildern, Zeichnungen und Stichen, die wieder die ganze verlorene Kultur des Mittelalters in Poesie und Religion, in Farbe und Form neu beschworen hätten. Man lächelte über das Märchen und wußte als Fürst am besten, daß derartige Raubzüge, wie sie ja die Jugend so gern in die Republik der Kunst unternimmt, die Kultur der Höfe und des Adels nicht berühren könne; denn bis heute hat an den Höfen und an ihren Akademien die Vogelstraußpolitik erfolgreich geherrscht und dies galt besonders für Dresden, so daß der boshafte Saphir den Witz machen konnte, wenn die Welt unterginge, gehe er nach Dresden, dort ginge sie sicher ein halbes Jahr später unter!

Nach sieben Monaten endete plötzlich früh unterbrochen die Reise des Fürsten Narischkin in Paris, wo die Zeichnungen zusammengebunden an

die Kaiserin abgesandt wurden. Und der junge Weltreisende trat mit seinen 100 Goldgulden und einer goldenen Uhr glücklich wieder frei und ledig in Dresden an, wo die väterliche Arbeit wieder begann wie vordem. Bei dem mühsamen Kupferstechen der An- und Aussichten von Dresden wäre aber das junge Talent sicher verkümmert, wenn dies der alte Papa Arnold, der Verleger der Richterschen Blätter, nicht erkannt hätte und in großmütiger Denkart dem jungen Maler für drei Jahre ein Reisestipendium von 400 Talern bewilligt hätte, um in Rom endlich an dem Quell der Kunst leben zu können. Wenn man einmal die Geschichte der künstlerischen Schutzengel schreibt, wird man dem alten Arnold einen Extrastern zubilligen müssen.

Die jungen Künstler reisten damals zu Fuß nach Italien und füllten so langsam und liebevoll Auge und Skizzenbuch. Man hatte den D-Zug noch nicht im Blick und Stift. So ging's also nach bewegtem Abschied von den Eltern und von der Geliebten über München und Salzburg nach Innsbruck, von wo es über den Brenner nach Verona ging, unter manchen Entbehrungen, Strapazen und komischen Erlebnissen. Und wie uns eigentlich immer nur das begegnet, was uns anzieht, weil wir doch immer nur die werden, die wir sind — so fand der junge werdende Wanderer bei einem Buchhändler in Innsbruck die Bücher, die auf ihn gewartet hatten und die längst die jungen Maler bezauberten: die romantischen Kunstschriften Schlegels, Wackenroders und Tiecks, die das neue Evangelium der christlich-romantischen Kunst, die neue Welt- und Kunstanschauung mit dem Zauber der Poesie vermittelten. Als ein anderer mit neuen Augen und neuen Begriffen traf er endlich über Florenz in dem ewigen Rom in dem Kreise der deutschen Künstler ein und fand bei seinem Jugendfreunde Wagner Wohnung.

Sie werden sich erinnern, daß Runge, Friedrich und Kersting absichtlich nie nach Italien gestrebt hatten, und warum sie das nicht wollten. Sie fanden die Elemente ihrer Kunst in sich und hielten von den Porträts einer fremden, einer italienischen Natur nichts, denn die Landschaft sollte doch nur das Gleichnis ihres Wesens, ihrer Seele, ihrer Empfindung sein. Sie wollten absichtlich (gerade wie die Künstler von heute) das

Geographische, das Motivartige vermeiden, sie wollten das Menschliche, das Ewige aus allen Formen der Umwelt erlösen. Es gibt im Bereiche der Seele kein Italien und ihr ewiges Rom ist die Stadt Gottes, das Göttliche des Alls mit seinen Blumen und Sternen, Ländern und Meeren, Menschen und Kindern. Nun darf man aber nicht übersehen, daß die neuen deutschen Maler, die damals nach Rom gezogen waren, gar nicht das Italienische oder Römische in Landschaft und Figur suchten, daß sie weder, wie die ältere Generation, das Klassische und Antike, noch wie manche Jüngeren das Italienische und Genreartige finden wollten. Gerade die Künstler, die damals aus Wien nach Rom auswanderten und wie Mönche im Kloster S. Isidoro die christliche Lukasgilde gebildet hatten (die man deshalb Nazarener nannte), gerade dieser Kreis, in den auch unser Richter eintrat, betonte das Eigene, das Deutsche, das Nationale, das Wesentliche, und ich habe schon einmal darauf hingewiesen, daß hier in Italien der glühende Patriotismus der Freiheitskriege, daß hier der Geist und die Kunst des neuen Deutschland erwuchs, bevor noch der Franzose aus Deutschland verjagt war.

Der edle Schnorr von Carolsfeld, ein Haupt der Nazarener, hat es immer wieder betont, daß in jenen Jahren Deutschland und das Deutsche nur in Rom zu finden war, und es ist ja bekannt genug, daß man nie so vaterländisch empfindet als gerade im Ausland. So schrieb er einmal dem Dresdener Mäzen, dem Herrn v. Quandt, der auf Deutschland schimpfte und Italien als die Heimat aller Künstler pries: „Das volle warme sehnsüchtige Herz und die Fähigkeit, das Schöne überall aufzufinden, zu erkennen und uns anzueignen, haben wir's nicht unserer Mutter Deutschland zu verdanken? Was sich heutzutage in dem Gebiet der Religion, Kunst, Wissenschaft usw. entwickelt hat, hat sich's nicht vorzugsweise in Deutschland oder den Deutschen entwickelt? Die Berge, lieber Freund, die Häuser und die Außenseite der Menschen bei uns mögen sehr zurückstehen gegen alle diese Dinge in Italien, aber die Quelle inneren Lebens fließt jetzt bei uns reichlicher als hier, und wir wollen sie nicht undankbar verkennen und schmälen. Führte mich mein doppelter Beruf nach Deutschland zurück, ich würde fröhlich dahin ziehen

trotz der rundlichen Berge, schlechten Häuser, dicken und dürren Menschen."

Und so dachte auch Richter, der in Rom glücklich war und mit den Freunden Kunst und Leben, Stadt und Land genoß. Helena kann den Faust bezaubern, als ein Gebild der Kunst und Phantasie, aber sie zerrinnt ihm im Arme, wenn er sie besitzen will und läßt ihm höchstens Mantel und Schleier, die Form und die Regel zurück. Alles, was jene Künstler sahen und malten, war ihr Italien, das deutsche Italien, Italien in deutschen Augen, ein Land, das die italienische Kunst nicht kennt, eine Provinz deutschen Geistes, eine Fata morgana, die jedem anders erscheint. Richter selbst hat es einmal tief empfunden, wie doch die Natur keine feste Größe sei und jedem anders erscheint, als er in Tivoli oben bei den Wasserfällen mit deutschen und französischen Malern hauste. Alle malten sie die gleiche Landschaft, aber die Deutschen spitz und fein und säuberlich, die Franzosen breit, fett, mit viel Farbe in großen Strichen, und als sie sich schließlich die Skizzen zeigten, hatte jeder eine andere Natur gemalt, seine Natur, wie er sie sah; das, was der Laie nie glauben will, ist hier offenbar, nämlich, wie der Künstler alles verwandelt, was er sieht, weil er es sieht, künstlerisch sieht, durch seine Kunstbrille sieht, und man sagt sogar, er sähe durch sie das ewige Geheimnis der Natur schärfer und besser.

So malte also Richter sein Italien, das stille friedliche Land mit zarten Bäumen, strengen Linien, reinen Gründen und gütigen Menschen, und gleich das erste Bild — der Watzmann — verschaffte ihm das Akademiestipendium in Dresden. Freilich verkennen wir nicht, wieviel noch fremd und unrichterisch darin ist, denn er suchte sich noch und hörte und sah so ganz Verschiedenes von seinen Freunden, von Koch und Schnorr, Oehme und Maydell. Eines Tages sah er bei dem Maler Veit Dürers Holzschnitte, und das herbe, kernige Wesen dieser deutschen Kunst bewegte ihn tief, denn auch sein Wesen war deutsch und wurzelte tief im Volke, in Blut und Stammesart. Als die Freunde einmal beschlossen, es sollte jeder schnell eine Phantasiezeichnung machen, da zeichnete Richter sächsische Bauersleute, die durchs Kornfeld in die Kapelle gehen, eine Erinnerung

an Heimat und Jugend. Und dies seltsame Blatt, das alle sehr bewunderten, das war der erste echte Richter! So wurde beim ersten Hauche der Phantasie das eigene, tiefe Wesen wie ein vergessenes schlafendes Märchen wach. Und noch etwas wurde wach damals in Rom in der Silvesternacht 1824/25 oben in Maydells Stübchen: da fand Richter singend und lauschend den alten Glauben an Gott wieder, den lebendigen Glauben, der das ganze Leben wie eine Sonne durchglüht und vergoldet. Der Freund war es, der ihm wieder die Wege der Seele wies, und glückselig berichtete der neue Paulus, daß er den lebenden Christus gefunden habe. Da wurde der stille fröhliche Ludwig Richter der „echte" Richter. Ein kleines Buch, das damals noch viel gelesen wurde, wurde ihm nun lieb und wert, das Büchlein eines Mannes, der zu Karlsruhe in der Waldstraße gelebt hat und gestorben ist: ich meine Jung Stilling, Goethes Jugendfreund; und das Büchlein heißt: „Jung-Stillings Jugend- und Wanderjahre", ein Büchlein, das Sie alle einmal lesen sollten, denn das seltsame Leben und Werden des berühmten Arztes und Seelsorgers Stilling, der damals großen Einfluß auf viele Zeitgenossen, besonders auch auf den badischen Hof hatte, ist wirklich lesenswert. Auch er fand den lebendigen Glauben, den Glauben, der Berge versetzt, der Wasser in Wein, Wein in Blut verwandelt, den Glauben, der eine Kraft des Lebens ist.

Mit neuem Geist, neuem Glauben, mit neuer Kunst und neuer Lebensfreude, umsprungen von einem schwarzen Hündchen, begleitet von treuer Liebe und Freundschaft vieler, so trat Richter im März 1827 den gefahrvollen Heimweg über die Alpen an.

In Stuttgart machte er halt, um die berühmte Bildersammlung der Brüder Boisserée zu sehen, die am Rhein die schönsten altdeutschen Altäre zusammengekauft hatten, die erste deutsche Wandergalerie, die erste lebendige Kunstgeschichte, die alle — sogar den alten Goethe — zu den Altdeutschen bekehrte. Und hier fand Richter alles bestätigt, was ihm sein eigenes deutsches, frommes, stilles Wesen sagte: dies waren seine wahren Ahnen!

Als er in Dresden eintraf, da hatte er wirklich wie der verlorene Sohn das Köstlichste gefunden: Sich selbst in der allumfassenden Liebe.

Im November 1827 führte er seine Jugendliebe, die arme, verwaiste Auguste Freudenberg, ins bescheidene Heim bei den Eltern, und nach wenigen Monaten erhielt er wie durch ein Wunder die Zeichenlehrerstelle an der Manufaktur in Meißen und bezog die stille Burglehnwohnung hoch über der Stadt, die ich Ihnen zu Beginn der Vorlesung schilderte. Bis 1835 — da wurde plötzlich die Zeichenschule aufgelöst — lebte er arm und bescheiden von kleinen Aufträgen und dem knappen Gehalt wie in der Verbannung, denn in Meißen war kein Kunstleben, und wenn nicht hie und da ein Freund wie Maydell, Kügelgen oder Rumohr gekommen wäre, hätten des Dienstes ewig gleichgestellte Uhr, Kummer, Krankheit und die Sorge für die kleine Maria dies enge Leben beschlossen. Auf seinen Studienfahrten, die er für seine Radierungen bayrischer oder böhmischer Landschaften unternahm, entdeckte er die Reize der deutschen Landschaft, die romantische Schönheit der Heimat, und sein alter Traum, wie der alte Merian das malerische, romantische Deutschland in einem großen Sammelwerk darzustellen, wurde ihm durch den Verleger Wigand erfüllt. In den dreißiger Jahren hatte er die deutsche Landschaft, seine Landschaft gefunden und vertauschte sie kaum noch auf Wunsch mit irgendeinem italienischen Motiv.

1836 zog er nach Dresden zurück und erlebte das peinliche und kränkende Geschick, der Nachfolger seines eigenen Vaters an der Akademie werden zu müssen, was der Vater lange nicht verwunden hat. Daß sich hier zwei Generationen, zwei Kunstwelten, zwei Richtungen ablösten, ist wohl natürlich, aber es ist schwer, wenn dies gerade Vater und Sohn sein müssen, die sich unfreiwillig bekämpfen. Der Vater starb hochbetagt und sollte den Ruhm des Sohnes noch erleben, der, immer bekannter und berühmter, allmählich alle akademischen Ehren in Form von Titeln, Medaillen, Orden und Fackelzügen erhielt, die alle, von kurzer Leuchtkraft, der Kunst gegenüber so unzulänglich erscheinen, denn sie beginnt doch erst da, wo diese aufhören irgend etwas zu gelten. Das Verhältnis von Leben und Kunst ist etwa wie das von Vogelkäfig und Vogellied.

„Dresden bot damals kein erquickliches Bild. Die Zeit der Freiheitskämpfe war auch hier bald vergessen. Ein knappes, steifes Beamtentum

machte sich überall geltend; in der Gesellschaft wie im öffentlichen Leben merkte man mehr wie in anderen größeren Städten Deutschlands von den letzten Überresten des vergangenen Jahrhunderts. Die wenigen Kreise, in denen sich geistiges Leben kundgab, huldigten ausschließlich literarischen, und zwar romantischen Bestrebungen." „Ein Kunstleben im wahren Sinne des Worts hatte sich, ungeachtet einige ganz beachtenswerte Künstler wie Peschel, Oehme, Wagner, Naeke u. a. in Dresden lebten, doch nicht gestaltet." „Wie viele Talente sind jämmerlich zugrunde gegangen aus Mangel an jeglichem Auftrag." Richter bestätigt uns: „In Dresden konnte ein Maler ohne eine Anstellung an der Akademie nicht wohl existieren, wenn er nicht eigene Mittel besaß." Und seinem Freunde Hoff in Frankfurt, dem wir die köstlichen Memoiren und Erinnerungen an Richter verdanken, schreibt er einmal: „Es ist das schrecklichste Philistervolk, das man sich denken kann. Die schlimmsten sind die Akademiker, vom ersten Professor bis zum letzten Schüler der Akademie, kein Kunstsinn und keine Liebe, alles Stroh und Heckerling fressende Tiere, welche die edlen Körner geistiger Aussaat gar nicht zu würdigen verstehen." Sie wissen, wie der arme Friedrich fast verhungerte, wie der vergessene Kersting in Not lebte. Auch Richter hatte kein leichtes Leben und mußte sich mit seiner Schule gegen die einbrechende Mode der Historienmalerei behaupten, die gerade damals mit ihren Riesenbildern aus Düsseldorf ihren Triumphzug nahm. Wie schnell war der Kunstverein, der Hof, also auch die Akademie gewonnen, wer konnte diesen historischen Rührszenen, diesem gemalten „Liederkreis" widerstehen, der in der Größe eines Theatervorhangs alle Wände beherrschte. Bendemann, Hübner und ihr ganzes Gefolge wurden aus Düsseldorf berufen und bald begann jener Kunstbetrieb, jene Kunstfabrik, die der Zeit der Eisenbahnen und Weltausstellungen, der Kunstjournale, Kunstvereine, Kunstsalons, Kunsthändler, Photographien und Glasbilder entsprach. Das war „Bildung", das hatte mit dem Volke den letzten Zusammenhang verloren, das war Salonkunst, Künstlerkunst, Akademiekunst; das war Können, Technik, Geschichtspoesie in lebenden Bildern, die „Malheurmalerei" einer wissenschaftlichen Zeit, die aus Belgien und Frankreich die Farben und Formen, die Kunst-

sprache und die Pose bezog. — Dies war nicht die Welt Richters. Lächelnd ertrug er die Zeit und mußte sogar mithelfen an dem großen Theatervorhang fürs Hoftheater; seine Schule, seine Kunst lag wie sein Loschwitzer Sommerhäuschen ganz im grünen Frieden des stillen, frommen und kindlichen Lebens, deutschen Lebens, deutschen Volkes versteckt. So ging sein Leben rastlos tätig, aber still und heilig wie das eines Handwerkers dahin. 1878 legte er den Stift aus den Händen. Die Augen sahen nur noch die innere Welt. Sie hatten viel geweint und sahen doch noch jeden Abend die ewigen Sterne. Er hatte Frau und Tochter und drei Enkel, alle Freunde und Brüder begraben. Sein einziger Sohn lebte und litt in Schwermut ein einsames Dasein. Nur er, der Alte, mußte noch die neue Zeit, das neue Reich, die neue Welt erleben. Sein Zimmer, sein Grab, sein Tag trug die Ordnung eines Weisen und Armen. Gebet und Buch, Musik und Gespräch, Blumen und Kinder, die höchsten Schätze des Menschen, blieben ihm lieb und vertraut. Immer hatte er Goethe und Shakespeare, immer Tieck, Novalis und vor allem Brentano geliebt. Brentano, den Dichter der „Chronika eines fahrenden Schülers" und der herrlichen Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf, von Gockel Hinkel und Gackeleia, die Richard Benz uns neu herausgegeben hat.

Seine Philosophie, seine praktische Lebensweisheit aber fand er bei Matthias Claudius, dem Wandsbecker Boten, dessen „Vermächtnis" an seinen Sohn in die Hände jedes Jünglings gehören und dessen Verse Richter immer wieder vorsprach:

„Wir stolzen Menschenkinder
Sind eitel arme Sünder
Und wissen gar nicht viel.
Wir spinnen Luftgespinste
Und suchen viele Künste
Und kommen weiter von dem Ziel.

Gott laß dein Heil uns schauen,
Auf nichts Vergänglichs trauen,

Nicht Eitelkeit uns freun.
Laß uns einfältig werden
Und vor dir hier auf Erden
Wie Kinder fromm und fröhlich sein."

In solcher Weisheit, in solchem Frieden beschloß der stadtbekannte, vielgeliebte, weißlockige Patriarch, fast erblindet, vereinsamt, nur von der Tochter betreut, seine gesegneten Tage. Denn die Weisheit des Lebens blüht nicht auf den Bäumen der Erkenntnis, sondern hinter dem Fensterchen eines warmen und guten Herzens. Am 19. Juni 1884 schloß „der sächsische Thoma" Ludwig Richter seine Augen für immer.

Wenden wir uns nun dem Kunstwesen Richters zu, um aus ihm den Geist zu entwickeln, der seine Kunstwerke gestaltet hat. Auch ihm ist, wie allen Großen, die Kunst nur Lebensausdruck, Konfession, Weltanschauung. Auch ihm ist die Kunstform nur ein Instrument, nur ein Mittel, kein Zweck, ein Gerät am Altar der Seele. War ihm die Malerei früher noch ein Beruf, eine Technik, ein Wollen und Können, so wurde sie ihm in Italien immer mehr ein Wesensausdruck, eine Empfindung, ein Müssen und Sollen. Er selbst umschrieb es am besten:

„Als die beiden Pole aller gesunden Kunst kann man die irdische und himmlische Heimat bezeichnen. In die erstere senkt sie ihre Wurzeln, nach der anderen erhebt sie sich und gipfelt in derselben. — Ich lege kein besonderes Gewicht darauf, ob einer ein Künstler Nummer eins oder Nummer fünf oder sechs werde. Darauf aber lege ich alles Gewicht, daß einer die empfangenen Gaben im guten Sinne für den Bau des großen zukünftigen und in der Entwicklung stets vorhandenen Gottesreiches zu verwenden gelernt hat. Keine Kraft, auch die kleinste nicht, geht da verloren, sie ist ein Baustein für den großen Tempel, den der Herr in uns und mit der Menschheit sich erbauen will." Und ein andermal: „Mir ist jedes Kunstwerk mehr Ausströmung der Empfindung, ein flüchtiges Tummeln im Blumengarten der Kunst. Wenn die Nachtigall in den Blüten singt, so ist das herrlich, aber wenn eine kleine Biene drinnen summt, so freut man sich auch darüber, sie gehört ebensogut in den Frühlingsgarten hinein wie Lerche und Nachtigall und sie kann auch gerade

soviel davon genießen, als jene Hauptkünstler, wenn sie eben nur ihrer Natur getreu ist. Nur der eitle Kuckuck ist lächerlich." —

Jedes lebe seine Art und sein Wesen aus, so wird sich die ganze Welt gestalten. „Mensch werde wesentlich", der alte Spruch des Mittelalters sagt immer noch das Beste. Es bedarf keiner Wissenschaft und Bildung, keiner Geschichte oder Philosophie, um das Leben mit den Augen der Liebe zu besehen, wenn man nur ein Mensch ist. Das Kleinleben des Volkes, das Reich der Kinder und Alten, das deutsche Bürgertum in seinen alten, treuen Formen, in Sitte und Brauch, in Lied und Sprache, Märchen und Legende, das war Richters Kunstwelt, die Welt, in der er lebte und liebte, die noch den lebendigen Zusammenhang mit der Vorzeit, mit Poesie und Religion bewahrt hatte. Alle Hof-, Akademie-, Salon- und Bildungskunst lebte ein Stockwerk höher, wo man das bekannte Deutsch der Pariser, Belgier, Düsseldorfer Ateliers sprach. Mochten die Kinder, die Dienstboten und die kleinen Leute diese blassen Aquarelle, diese einfachen Holzschnitte und Radierungen lieben. Man ging mit der Mode.

Richter aber schrieb: „Ist es nicht verdienstlich, auch in malerischer Form die Schönheit des Lebens und seiner Erscheinung selbst in den kleinsten und gewöhnlichsten Gegenständen aufzudecken? Die Liebe macht ja alles bedeutend und wirft einen Himmelsschimmer auf alles, was sie betrachtet, was sie anrührt, wird Gold."

Und als der Krieg mit Frankreich siegreich Erfolg an Erfolg reihte, als Reichtum, Großstadtwesen, Großhandel und Gründertum, was nie deutsch und nie wesentlich für uns war, den reinen, unverdorbenen Geist des Volkes zerfraß, schrieb Richter, der Verächter alles weltlichen Scheines, in sein Buch: „Ein stilles, friedliches Daheim, ein kleines freundliches Asyl, mit einem Blick ins Weite, in das kleinste Stück Natur mit der Kunst und mit Gott, ist mir das Beste, Liebste und Höchste. Alles so äußerliche, bloß kluge, anspruchsvolle und dem Schein huldigende Treiben, wie es jetzt in den großen Städten vorherrscht, ist mir im Innersten zuwider."

Sie denken vielleicht, das heißt wie ein Spießer denken? Wo wären wir heute, wenn Deutschland so gedacht hätte? Aber vielleicht heißt es

auch wie ein Mensch, wie ein Goethe denken, der uns sagt: „Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen, als daß sich Gott-Natur ihm offenbare, wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen, wie sie das Geisterzeugte fest bewahre." — Und dann, woher kam denn die seltsame Biedermeiermode vor dem Kriege? Woher die Liebe für Spitzweg und Schwind, für das Schlichte und Romantische? Was soll die Koketterie mit den gedruckten Scherenschnitten in allen Läden, mit dem Tand aus Großmutters Zeit? Sind es wirklich nur die Dinge, die man will, oder ist es die Welt der Stille, der Reinheit, der Kleinstadt, der Frieden der Enge und Abgeschiedenheit, ist es nicht die Weltanschauung jener Zeit, die wir, müde des Treibens und Wissens, des Hassens und Kämpfens, wiedererſehnen? Sind wir vielleicht wieder Romantiker, die zurückschauen in das verlorene Paradies? Schenken wir nicht endlich den Kindern wieder echte Märchenbücher, Bilderbücher, Holzpuppen, Kasperle, Guckkasten, das Einfache, Strenge, Eckige, Bunte, statt der Eisenbahnen, Elektrischen, Automobile, Flieger, Bleisoldaten und Kriegsatrappen? Hat vielleicht der alte Vater Richter doch recht behalten und ist nicht endlich die Kunst des Kindes und des Volkes, der Seele und der Phantasie wach geworden? Ich überlasse die Antwort Ihnen selbst.

Freilich die Ideen und Gedanken der Romantik waren bald verblaßt. Runges Naturphilosophie, Friedrichs tiefsinnige Landschaftssymbolik, Kerstings feine Zimmerpsychologie und Porträtkunst, das war alles dahin. Aber hatte denn vielleicht Richters Kunst, außer seinen poetischen, italienischen und deutschen Waldlandschaften, in denen noch jene „Waldeinsamkeit" der Romantik zauberhaft nachklang, hatte denn diese Kunst keinen Mythos, keinen dichterischen, keinen poetischen Stoff? — Ist das wirklich die Realität des Alltags, das gemeine Leben in Haus und Stadt? — oder ist es ein gesteigertes, gedichtetes, veredeltes und poetisches Bereich, eine Welt des Kindes und seiner Seele, ein Land, das wie das verlorene Land unserer Jugend eine goldene Sonne, einen silbernen Mond und alle Geheimnisse der Wunder hat? Ein einziger hatte das längst erkannt, daß die Kindheit so etwas wie die Kunst selbst ist, unbewußt, wie ein schöner Traum, ohne Begriff und Gesetz, der Liebe wie der Phantasie

eng verwoben, eine Traum- und Zauberſphäre, in der noch täglich der liebe Gott wandelt und in der Heinzelmännchen und Gnomen, Hexen und Zwerge, Prinzeſſinnen und Kinderfrauen Wunder tun. Das war ein langer, hagerer, ſeltſamer Sonderling, Bogumil Goltz, dem Dänen Anderſen, dem Märchendichter ähnlich. Und dieſer weltreiſende Goltz ſchrieb um 1800 ſein Buch „Das Buch der Kindheit", das damals berühmt war und das heute kaum jemand kennt, ein Buch, das, neben Grimms, Perraults, Anderſens, Runges, Brentanos Märchen geſtellt, in jedes deutſche Haus gehört.

Dieſen Mythos vom Kinde, dieſe Welt, dies Reich, dies Zauberland entdeckte Richter wieder und ihm galten alle ſeine heiteren Träume. Berühmt gemacht haben ihn ſeine Holzſchnitte, die zarten Zeichnungen ſeiner Hand, die von erſten Meiſtern geſchnitten wurden, die deutſchen Volksbücher, die Gedichte und Lieder, die Märchen und Fabeln, die Lieder-, Kinder-, Kalenderbücher, die Kleinkunſt, die billige Graphik des deutſchen Hauſes, die heute, geſucht und enorm bezahlt, ein ganzes Sammelweſen beſchäftigt. Dieſe Illuſtrationen, dieſe Mappen und Blätter, das war das eigentliche Werk Ludwig Richters.

Für uns, die wir dies Werk, dieſe poetiſierte Welt einer deutſchen religiöſen Volkskunſt lieben gelernt haben, das Werk eines Künſtlers, der, wie Thoma heute, eine ganze Kultur deutſchen Blutes bedeutet — für uns bedarf es wohl keines Wortes mehr, daß Richter ein Dichter war. „Auch einer." Einer von den großen, denen Linie, Farbe und Wort nur Zeichen ſind für eine innere Muſik, für ein Vogellied, hoch über Tag und Stunde. So will ich Ihnen zu guter Letzt ein Gedicht vorleſen, das der junge Maler 1825 in Civitella in ſein Skizzenbuch geſchrieben hat, in jenem traurigen Gefühl, krank und elend wie er war, wie ein Gefangener in fremder Felſenklauſe fern von der Geliebten ſterben zu müſſen. Man macht kein Gedicht, man wird ein Gedicht. Gedichte kommen unbewußt, heimlich wie Gedanken in uns. Erſt auf dem Papier ſehen wir, daß Geiſter uns beſuchten. So entſtand auch dies Lied einer ſehnſüchtigen Seele:

Sehnsucht.

Da droben von den Bergen
Herab ins tiefe Tal
Ein Falke kam geflogen,
Der litt große Qual.

Durchschnitten war der Flügel,
Das macht ihm grimmen Schmerz.
Er saß am Heidehügel
Und blickte abendwärts.

Und sah die roten Wolken
Wohl über die Wälder ziehn,
Sie funkelten so goldig
Ins tiefe Waldesgrün.

Da schrie in großem Leide
Er laut zum Himmel auf,
Daß weit erscholl die Heide:
„O Flügel, tragt mich auf!

Tragt mich zu jenen Bergen
In meiner Liebsten Schoß.
Hier muß ich blutend sterben,
Einsam im dunklen Moos."

Herzliebchen kam geflogen,
Späht weit aus luft'gen Höhn,
Doch konnte sie den Falken
Im tiefen Tal nicht sehn.

Still saß er in der Heide,
In Nacht und Todesschmerz —
Gebrochen die hellen Augen —
Am Morgen brach das Herz.

Dies ist ein Volkslied, so deutsch und so rein wie jede Zeichnung Ludwig Richters! Das Letzte freilich blieb er sich allein! Ein Lied werden und singen, was keiner hört. Mehr kann keiner!

Sechste Vorlesung

Moritz von Schwind

Ludwig Richter erzählt uns in seinen Lebenserinnerungen, wie er seinen Freund Schwind 1860 in München besucht, der ihn, einen Marktkorb am Arm voll Birnen und Würste, am Bahnhof erwartet, dick, fröhlich, gesund, sprudelnd und witzig wie immer, wie er mit ihm an den Starnberger See nach Tanneck auf das Landhäuschen fährt, wo die Familie Schwind im grünen Frieden wohnt. Trotz mancher Gegensätze mußten diese beiden Künstler Freunde sein, beide deutsch, innig, eigenartig, abseits dem Getriebe der Kunstwelt, einsame Propheten einer deutschen Volkskunst, beide die unbeirrten Schatzbewahrer der deutschen Geisteswelt in einer Zeit absterbender, kosmopoliter Kultur. Sie verstehen also, warum diese Stunde Schwind gehören muß, dem Romantiker, der seine Zeit überlebt und überragt bis heute.

Die Schwinds sind Franken. Stephan Schwind zog aus Mainz nach Bürgstadt, von wo sein Sohn Sebastian nach Wertheim in Löwensteinsche Dienste kam, die ihn nach Böhmen führten, wo er sich mit einer Deutschböhmin verehelichte. Der Sohn Johann Franz Schwind brachte es als Vorleser des Fürsten Kaunitz als ein schöner, kluger, fleißiger Mann zum Legationsrat und Hoffekretär in Wien, wurde seiner diplomatischen Verdienste wegen 1792 geadelt und zeugte in zweiter Ehe mit Franziska von Holzmeister, einer Österreicherin, drei Söhne und drei Töchter. Einer dieser Söhne ist unser Moritz von Schwind, der am 21. Januar 1804 in einem Barockhaus am alten Fleischmarkt zu Wien geboren wurde. Schwind ist also halb Franke, halb Österreicher, eine glückliche Mischung von Bürger und Edelmann, eine vielbegabte, edle, ruhelose, idealistische

Natur, voll Sturm und Drang, Humor und Geist, ein Mensch, dessen Glück „Persönlichkeit" ist. Der schöne blonde, rotwangige Knabe wächst nicht in Reichtum, aber in Kultur im Kreise der Geschwister heran. 1812 darf er bei einem Oheim ein Jahr auf einem böhmischen Gute in Altgedein leben. 1813 kommt er in die Schottenklosterschule (denn die Familie ist katholisch) und sitzt mit Lenau, Bauernfeld und Steinhauser auf der Schulbank. Musik und Kunst sind ihm die liebsten Gespielen, und obgleich sein zeichnerisches Talent offenbar ist, muß er 1818 nach dem Sinne des Vaters die Beamtenlaufbahn auf der Universität beginnen, wie sie dem Metternichschen Erziehungssystem entspricht. Widerwillig besucht er seine Kollegs, wagt aber nicht, die sichere Laufbahn mit dem ungewissen Werdegang des Künstlers zu vertauschen, zumal der Vater schon 1818 stirbt und die Familie in Sorgen zurückläßt. Trotzdem ringt sich sein Talent zum Entschluß durch, die Mutter gibt widerstrebend nach, und 1821 besucht der junge Maler die Wiener Akademie. Wie alle Akademien, war auch die Wiener Akademie damals im Absterben. Es konnte sich in diesem geistlosen, schematischen Betrieb kein Kunstleben entwickeln. Die höfische Kultur wehrte hartnäckig jeder Reform und trieb die neue künstlerische Jugend in die Sezession. 1810 hatte die aufsehenerregende Ausweisung und Auswanderung des jungen Overbeck und seines Kreises jene seltsame neudeutsche Künstlergilde begründet, die sich als Lukasgilde im Kloster S. Isidoro zu Rom niederließ und die Keimzelle der neudeutschen christlichen Kunst wurde, die wir heute Nazarenerkunst nennen. Auch Schwind fand auf der Akademie nur Enttäuschung und veraltete Lehre. Seine Lehrer Ludwig von Schnorr und Peter Krafft wußten ihn nicht zu fesseln, bald betrat er ihre Ateliers gar nicht mehr, sondern kopierte mit dem Freunde Kupelwieser die altdeutschen Gemälde der Belvederegalerie, die ihm den deutschen Geist, Form und Farbe einer neuen Innigkeit, einer neuen Kunst- und Weltanschauung darstellten. Die Familie hatte sich, um leben zu können, in die Vorstadt Wieden in das Haus „Zum goldenen Mondschein" zurückgezogen, in dem sich nun das wilde, jugendliche Leben der Brüder von dem häuslich tätigen Treiben der Schwestern schied. Die Zimmer der jungen Schwindianer lagen in

einen großen Hof, der zu Spielen und Schlachten, Nachtlagern und Konzerten dienen mußte. Selten waren in engem Raume so fröhliche und glückliche Menschen, soviel Talent, Genialität, Musik und Geist beisammen. Die Not des Alltags, die zuweilen in der Gestalt des Gerichtsvollziehers oder des Gläubigers an der Vordertüre erschien, konnte nicht verhindern, daß durch die Hintertüre lachend und singend der betreffende Missetäter entschwand. Das Leben in Schwindien (wie das Haus genannt wurde) war das romantische Treiben, wie man es in den Romanen jener Zeit, zumal bei Eichendorff, fand, romantisiert, veredelt, vergoldet von einer heiteren Ironie, die in Musik und Liebe, Freundschaft und Sehnsucht ihr Genüge fand. Diesem Kreise gehörten Bauernfeld und Kenner, die Dichter, Lachner und Schubert, die Musiker, und der Schwede Franz von Schober, der Busenfreund des schwärmerischen Schwind, an, der an ihn, wie an eine Geliebte, glühende Liebesbriefe schrieb und später nach langen Jahren nur allzu schnell vergaß, was er diesem reifen und edlen Freunde zu danken hatte. Schubert, der große Meister des deutschen Liedes, war dem jungen Schwind ein lieber Freund geworden. Wie oft erklangen seine Lieder zum erstenmal in dem verrauchten Zimmer in Schwindien, und als der fleißige Künstler sich eines Morgens nicht von seiner Arbeit trennen wollte, um mit Schubert spazieren zu gehen, schrieb dieser in genialer Laune am Nebentisch das Lied aus Shakespeares Cymbeline „Horch, horch, die Lerch' im Ätherblau . . ." zum Entzücken des Freundes. Als Schubert 1828 plötzlich gestorben war, schrieb Schwind dem Freunde Schober tiefergriffen: „Du weißt, wie ich ihn liebte, Du kannst Dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. Wir haben noch Freunde, teure und wohlwollende, aber keinen mehr, der die schöne unvergeßliche Zeit gelebt und nicht vergessen hat. Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönne ich's ihm, daß er in seiner Größe gestorben ist und seines Kummers los ist. Je mehr ich es jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat."

Schwind verdanken wir die besten Bildnisse Schuberts, des kleinen, lockigen, stumpfnasigen Mannes mit der hohen Stirn, mit Brille und

Vatermörderkragen, und ich werde noch später davon zu sprechen haben, welche Rolle die Musik in der Kunst Schwinds zu spielen hatte.

Schwinds zartes, phantastisches und gärendes Wesen hat sein Freund Bauernfeld damals fein gedeutet, wenn er schreibt: „Beherbergte die Natur des jungen Künstlers viel des Zarten, Weichen, beinahe Weiblichen, so grübelte und spintisierte er nicht wenig, war immer bewegt unruhig, eine Art Selbstquäler, von seinem eigenen Tun und Lassen unbefriedigt." Und Schwind selbst schreibt 1824 in der Qual seines Herzens: „Ich möchte nackend tanzen können, aber im höchsten Sinn und vor allem Volk. Das ist mein größter Schmerz, wenn ich vor Freuden gar nicht weiß, was ich alles tun und sagen möchte, und muß, um nur etwas zu tun, lachen und Schwänke machen, das könnte mir wirklich mein ganzes äußeres Leben ermorden."

Unter der Maske des schönen, fröhlichen Jünglings barg sich eine weiche, glühende und leidende Seele, wie ja die das Leben am meisten liebt, die am meisten leiden, weil es ihnen alle Schmerzen, die unendlichen, alle Freuden, die unendlichen, ganz gibt.

„Drei verhaßte Gemahle" nannte er damals: die Akademie, die Forderungen der Welt, den Erwerb. Denn, um leben zu können, mußte er sein Geld mit Illustrationen und Vignetten, mit Entwürfen und Gelegenheitsgraphik verdienen. Zumal die sogenannten Mandlbogen, die etwa den Münchener oder Neuruppiner Bilderbogen entsprachen, brachten feine und witzige Lithographien seiner Hand: Österreichs Sagen, komische Verlegenheiten, eine humoristische Landpartie und derartiges. Seine holzgeschnittenen Vignetten von 1825 zu einer Ausgabe von 1001 Nacht besprach sogar Goethe in seiner Zeitschrift „Kunst und Altertum" lobend und anerkennend: „So sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barock im Sinn, phantastisch, ohne Karikaturen, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, so daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen."

Stolz und dankbar empfand Schwind den Segen des großen Psychagogen, der keiner neuen Erscheinung der Kunst vorüberging, der schon

Runge und Friedrich, Kersting und Cornelius erkannt und gefördert hatte und der auch diesem jungen Romantiker gerecht wurde. Damals schon trug Schwind Goethes Ballade von „Ritter Kurts Brautfahrt" ebenso im Sinn wie die Melusine, das Aschenbrödel, das Märchen von den sieben Raben, die Werke, die ihn bis zum Ende des Lebens beschäftigten und die am reinsten sein Wesen und seine Kunst darstellen sollten. Und noch einem der Großen sollte der junge Maler näher kommen. Auf dreißig Blättern hatte er 1825 den Hochzeitszug aus Figaros Hochzeit gezeichnet mit dem zierlichen Humor seiner musikalischen Natur. Grillparzer hatte das Werk dem einsamen Beethoven zugesandt, der es in seinen letzten Tagen um sich hatte und sich daran erheiterte. Sein Geist erkannte die lebendige Quelle, die göttliche Kraft dieser Phantasie, die das Dunkel der Welt wie ein bunter tönender Regenbogen überschwingt und überstrahlt und deutete Schwinds ganzen Wert: „In dem lebt der göttliche Funke."

Das erste Bild, das Schwind auf der akademischen Ausstellung 1826 dem Publikum zeigte, war ein „Käthchen von Heilbronn". Das zarte, bunte, altdeutsch-romantische Bild fand keinen Erfolg, und das Publikum mochte wie Cornelius denken, der in München dem jungen Maler sagte, daß er zwar viel Talent habe, daß aber seine Wiener Sachen so aussähen, wie wenn sie ein Frauenzimmer gemacht habe. Wer aber die Zeichnungen und Aquarelle Schwinds aus jener Zeit kennt, besonders das herrliche Blatt mit dem schlafenden Adam (das uns an Runges Kunst gemahnt), der weiß, daß die lyrischsten Blätter der deutschen Spätromantik diese ersten Bekenntnisse des jungen Wieners sind. Als der Vierundzwanzigjährige nun nach München 1827 übersiedelte, um in der neuen Malergilde des Cornelius sein Werk zu schaffen, da war er schon ein Künstler, der etwas zu sagen hatte, einer, der nicht nur Schuberts Liebe, Goethes Segen und Beethovens Bewunderung besaß, einer, der die deutsche Seele, diese heimatlose, suchende und singende Seele, die Welt des Märchens und der Legende, der Dichter und Kinder, des Volkes und Stammes in Phantasie und Gemüt erlebt und gestaltet hatte! Cornelius, damals der größte Maler der neudeutschen Kunst, die von

König Ludwig aus Rom nach München verpflanzt worden war, nahm den jungen Schwind freundlich auf und brachte ihn in seiner Kompositionsklasse bei Schlotthauer und Neureuther unter. Damals wurde gerade die Glyptothek mit Fresken ausgemalt und der junge Romantiker bewunderte die Idee und die Größe solchen Werkes, das über der gemeinen Welt des Alltags den großen Olymp der Götter und Heroen, der Sinnbilder und Allegorien spannte und das enge menschliche Dasein zur bedeutenden Ewigkeit erweiterte — und doch konnte er sich des Gedankens der „Fabrikmäßigkeit" dieses Kunstbetriebes nicht enthalten. Er selbst mußte sich durch Fleiß und Gelegenheit mit Zeichnungen, Vignetten, Illustrationen durchschlagen, verlor aber seine Eigenheit und seinen Charakter nicht und blieb sich auch in den Leiden der Liebe selbst getreu. Endlich verschaffte ihm Cornelius 1832 den Auftrag, in der Residenz die Bibliothek der Königin mit Fresken auszumalen, die alle Figuren aus Tiecks Dichtungen darstellen sollten. Noch heute heißt das Zimmer das Tieckzimmer. Diese Fresken, die bunt und sinnbildlich einzelne Szenen aus Märchen und Spielen darstellen, wurden 1834 vollendet und machten den Künstler bald bekannt. Der Auftrag für den Kronprinzen, das Schloß Hohenschwangau ebenso mit Fresken zu schmücken, erfolgte bald darauf und beschäftigte ihn noch in Italien. Denn 1835 konnte er über Venedig nach Rom fahren. Er sah und genoß. Mehr nicht. Schwind, dessen Leitsatz war, daß jeder tun soll, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, war nicht zu verderben. Auch ihm konnte Italien und seine romanische Kunst so wenig geben wie Runge, Friedrich oder Richter. Ein Satz macht das am deutlichsten: „Ich ging in die Sixtina, schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten." Ich kenne kein besseres Gleichnis deutscher Art. Aber ich denke an jenen Franken, der sich den Michelangelo ansah und dann im Park an seinem „Faust" dichtete. Welch bedeutsames Sinnbild, daß nach fünfzig Jahren ein Franke das Gedicht eines Franken unter dem blauen Himmel Roms höher hält als alle biblischen Gestalten des großen Plastikers Buonarotti! Und ein kleines Bild zeigt uns mit feiner Ironie den alten Cornelius, wie er dem jungen Schwind begeistert die Schön-

heit Roms zeigt; der aber hält eine große Weinflasche in der Hand und ist nicht ganz bei der Sache. Hier trennten sich die Wege. Der eine ging immer nach Rom, in die Welt der Form und Farbe, der Umwelt und Schönheit, der andere ging in das Herz, in die Welt der Linie und Musik, der Innenwelt, des Charakters, in die deutsche Sehnsucht. Und wie bald war Rom mit Paris vertauscht, „der Hauptstadt der deutschen Kunst", wie Schwind höhnte! — Zurückgekehrt, malte Schwind den Kinderfries im Habsburgsaal der Residenz aus und fand damit großen Beifall. Und doch kam er sich wie gefangen vor und malte dies Gefühl in jenem Bildchen, das den Traum des Gefangenen zeigt, Zwerge, die das Gitter des Gefängnisses zersägen und eine niederschwebende, labende Göttin — das beste Gleichnis seiner jungen sehnsüchtigen Liebe. Als 1838 der badische Baurat Hübsch (der die Galerie gebaut hat, neben der im botanischen Garten seine Büste steht) nach München kam, gewann er bald Schwind zur Ausmalung der neuen Galerie. Verhandlungen wurden angeknüpft; Kontrakte gemacht, Entwürfe geliefert. In die Säle der Gipse sollte ein Fries der sogenannten philostratischen Gemälde im Stil der griechischen Vasenmalerei, in die Vorhalle sollte das große Fresko „Die Einweihung des Freiburger Münsters"; Baukunst, Malerei und Skulptur sollten in die Zwickel. Alles dies wurde in Wien 1839 entworfen, wo auch eben das Bild „Ritter Kurts Brautfahrt" vollendet war, das den Künstler jahrelang beschäftigt hatte, jenes Bild nach Goethes Ballade, wie ein Lustspiel dargestellt, buntfarbig in kleinem Format, wie ein Aquarell in altdeutschem Stil, eine echte Schwindsche Buffomusik, übersprudelnd voll von Anspielungen, Porträts, Bekenntnissen, das Bild, das der Großherzog von Baden für die Galerie erwarb, wo es noch hängt. Diesen Kauf muß man besonders anerkennen, denn der König von Württemberg hatte das Bild achselzuckend mit dem Wort „altdeutsch" abgewiesen, wozu Schwind bitter bemerkte: „Die Leute wollen das Deutsche in der Kunst nicht anerkennen, weil sie dann auch Deutschland und einen deutschen Kaiser anerkennen müßten." 1839 zog Schwind wirklich nach Karlsruhe (wo er bis 1844 gelebt hat), diese musenfeindliche Beamtenstadt verfluchend, wie Klopstock vor ihm, wie Kurz, Schef-

fel, Feuerbach und viele andere nach ihm. Der seltsame Großherzog verlangte sogar im Kontrakt, daß der Künstler bis zur Beendigung der Arbeit ledig zu bleiben habe, was dieser zu seinem Glück zurückwies — zu seinem Glück, denn im September 1842 führte er die junge, schöne Luise Sachs zum Altar. In Karlsruhe malte er also die Galeriefresken und die Tugenden im Ständehaus. Und als das Gleichnis seines Glückes den Falkensteiner Ritt. Sein Glück, sein Witz, seine scharfe, rücksichtslose Kritik, seine Freundschaft mit dem verhaßten Minister von Blittersdorf (der 1844 gestürzt wurde), seine politischen Karikaturen, vor allem aber der Unmut über die Ablehnung seiner Rhein-Entwürfe für die Trinkhalle zu Baden-Baden — alles dies trieb Schwind im Mai 1844 nach Frankfurt a. M. Schwind als Historienmaler am Staedelschen Institut — das war Ironie des Schicksals, obgleich er Gönner und Freunde und bei dem jungen Steinle, der seine fromme Nazarenerkunst eben entfaltete, ein lebendiges Echo fand. Kaum hatte er ein Haus in der Bockenheimer Landstraße gebaut und bezogen, als der Ruf an die Akademie München im März 1847 ihn in die geliebte Bayernstadt zurückrief. Schwind war trotz aller Gegner und Moden bekannt geworden, eine Persönlichkeit, deren künstlerische Eigenart nicht zu übersehen war. Auch Leipzig hatte sich kurz um ihn bemüht, so daß er spottete: „In Leipzig möchten sie halt auch gar zu gern einen Riesen, nur sollt er ja nicht größer sein als sie." Man hatte ihn dort mit Staunen aufgenommen, man hatte einen schlanken, zarten Romantiker erwartet, keinen dicken, rotbäckigen, vergnügten Germanen, der witzig, heftig, bissig und von genialer, geistreicher Persönlichkeit den Erstaunten zurief: „Meine Herren, Sie haben mich offenbar etwas dünner erwartet, aber ich habe wenigstens eine schlanke Seele." — In München bezog er zunächst ein kleines Häuschen der Glyptothek gegenüber und machte sich an die Arbeit. Er erwartete Aufträge vom Hofe, Entgegenkommen, Beifall. Nichts von alledem traf ein. Der Hof hatte seine eigene Kunst, die erst Kaulbach und dann Piloty hieß. Mit dem eigensinnigen König hatte er es bald verdorben, denn der König behauptete, der Vater Rhein müsse eine Lyra, keine Fiedel halten, und Schwind verfocht, daß es Volkers Fiedel sei, weil der Rhein

deutsch und nicht griechisch sei und polterte schließlich in seiner Wut mit der Antwort heraus: „Ja, wenn Sie es befehlen, Majestät, dann will ich das nächste Mal den Vater Rhein Klavier spielend malen." Die hohe Gunst war verloren — aber das Herz erleichtert und diese Ehrlichkeit, die alles offen verfocht und das Falsche und Dumme mit Hohn und Witz übergoß, vertrieb ihm so viele Menschen und Freunde, wie ja nach Goethes Wort alles Bedeutende auch gefährlich ist. Und doch war das Symbol von Lyra oder Fiedel eine Frage der ganzen Zeit. Überall galt nur das Historische, Theatralische, Verlogene, man wollte das Deutsche in der Kunst nicht, nachdem die belgische Malerei ihren Triumphzug gehalten hatte, man wollte Schwinds bunte, zarte, romantische Kunst gar nicht, man lernte bei ihm nicht malen, komponieren, Modell drapieren, „kankanisieren", wie er es nannte, man lernte bei ihm, daß sich das Handwerk, aber nicht die Kunst lehren läßt; schwindisch gesprochen: „Es gibt in der Kunst noble Menschen und Knoten und nachher sind wir fertig." Was Wunder, daß sich wenige treue Schüler fanden, daß er immer nur seine Freiheit und Unabhängigkeit erstrebte und immer wieder behauptete: „No jetzt wer i bald austanzt haben da droben. Nachher können's ihre Wasserstiefeln malen ohne meiner." Aber immer wieder mußte Pegasus ins Joch! Unermüdlich schuf der Meister seine Bilder, Zeichnungen und Aquarelle, die köstlichen Scherze für die Fliegenden Blätter und die Münchener Bilderbogen, die ihn bekannter gemacht haben als seine Gedichte (wie er seine Phantasien und Reisebilder nannte), denn der „Herr Winter" war in jedem deutschen Haus bekannt und beschäftigte eine Zeitlang eine ganze Industrie. Von seinen Werken soll später noch die Rede sein. Hier sei nur von seinen Fresken auf der Wartburg gesagt, daß sie 1853 bis 1854 entstanden und der erste große Erfolg im weiteren Deutschland waren. Sie machten ihn durch ihre schlichte deutsche Größe erst berühmt, was sich durch die Ausstellung in München 1858 noch steigerte — aber sie kosteten ihm auch die alte neugeknüpfte Freundschaft mit Schober, der als Hofherr in Weimar lebte und diesen Wartburgauftrag vermittelt hatte. Auch Thaeter, der alte Freund, wurde aus der Liste der Freunde gestrichen. Dafür gewann Schwind zwei Männer als Freunde und Ver-

ehrer, deren Namen jeden Verlust aufwiegen: Richter und Mörike. Ich verweise Sie deshalb auf Richters Lebenserinnerungen und auf den Briefwechsel zwischen Mörike und Schwind, der 1916 in Stuttgart von H. W. Rath herausgegeben wurde; wie auch die Briefausgabe „Künstlers Erdenwallen", München 1902, allen empfohlen sei. Wenn wir im Brief die Essenz des Menschen, was er ist und sein will, vor uns haben, so trifft dies besonders auf Schwind zu, der im Briefe lebendig wird in seiner zauberhaften, kräftigen, unbeirrten Persönlichkeit. Man hat ihm zum Vorwurf gemacht, er schimpfe über alles — aber im Schimpfen liegt mehr als Kritik, liegt Aufbau, Leben, Sehnsucht und das Leid des Verzichts. Wer und wie man schimpft — das entscheidet doch wohl, und recht haben dürfen, recht haben müssen und recht haben — in solcher Zeit recht haben — das ist ein Vorzug edler Naturen! — Die Lauen, die weder warm noch kalt sind, die alles gelten lassen, alles runterfressen, alles relativieren — die werden nie seltener, aber selbst der sanfte Christus spie sie aus. „Man wird einmal einsehen," schrieb Schwind, „daß es in jetziger Zeit keine Kleinigkeit ist, an den deutschen Elementen festzuhalten." Ich meine, das gilt für alle Zeiten — denn die Zukunft — das ist doch immer die Gegenwart!

Was ihm Zeit und Umwelt versagte, das fand Schwind im häuslichen Kreis bei der schönen sparsamen Hausfrau, bei den blühenden Kindern in der kleinen engen Stadtwohnung, wo eine schöngeschnitzte Türe das Kunstschöne vertrat, oder draußen im Landhaus Tanneck am Starnberger See, das gemütlich und geschmackvoll eingerichtet so viel Leben und Freude umfaßte mit Kunst und Musik, Besuch, Hund und Boot. Dies alles hat uns die kluge, jüngstverstorbene Frau Braun-Artaria in ihren „Lebenserinnerungen von berühmten Zeitgenossen", München 1918, so lebendig geschildert, die ich Ihnen besonders empfehle, weil das alte Karlsruhe, Heidelberg, Tübingen und München mit all den bekannten und berühmten Menschen wieder auflebt, so daß man etwas wehmütig empfindet, man sei gerade noch recht in die Welt gekommen, um zu sehen, daß man zu spät gekommen ist! — Noch einmal rief ein großer Auftrag den Meister nach Wien, wo er 1867 in den Fresken des Opernhauses seine alte

Liebe zu Mozart und vor allem zur Zauberflöte, zur „entschiedenst deutschen Oper gegenüber dem anwachsenden musikalischen Unsinn und -anertum" bekennen durfte. Der Freund Schuberts und Lachners, der in der Stadt Mozarts und im Schatten Beethovens aufgewachsen war, konnte nur mit Unmut die neuen Schöpfungen Wagners, Liszts oder Meyerbeers verfolgen. In seinen Briefen charakterisiert er das neue Musikleben, das damals ganz München revolutionierte: „Das, was man romantisch nennt, ist mir aufrichtig gesagt, durch die Wagnerischen Eseleien verleidet, sonst machte ich mich an die Melusine." „Der alte König Ludwig war taub, der König Max blieb nie bis zu Ende, da ging's, daß man Gutes aufführte. Der Regierende aber mit seinen Herrn Liszt und Wagner, diesen Hanswürsten, wird uns Nägel in die Ohren schlagen, daß es nur so pumpert." Als er einmal verstimmt und unglücklich über „Tristan und Isolde" aus der Oper ging, sprach ihn ein begeisterter Wagnerianer an: „Ach, Herr Professor, ist das nicht herrlich, weht einem nicht die reinste Frühlingsluft aus dieser Musik entgegen?" worauf ihn Schwind abfertigte: „Jawohl. War mir's doch den ganzen Abend schon, als spüre ich einen Maikäfer in den Hosen." „Der Fall Wagner", (den Sie bei Nietzsche nachlesen müssen, wenn Sie ihn nicht selbst erlebt haben) war für den erledigt, der das Deutsche nicht in ausgestopften Germanen, denen die Motive wie Spruchbänder aus dem Munde hängen, sondern in Märchen und Sage, im Symbol und Mythos ohne Pose und Erotik erlebte und gestaltete.

Es wurde stiller im Hause Schwind. Die Töchter verheirateten sich, der Sohn wurde Offizier, dann Ingenieur. Der Krieg mit Frankreich wurde immer drohender und brach los. Auch dies erlebte Schwind noch, den Sieg, das neue Kaiserreich, Deutschlands sogenannte Einheit; er, der Deutsche, der adelige Monarchist, empfand die äußere Größe und den inneren Niedergang der Kultur aufs tiefste. Sein Herzleiden, asthmatische Anfälle, die Schwäche der Augen, alles dies sagte sein Ende an. Am 8. Februar 1871 entschlief der Künstler sanft, vielbetrauert und vielgeliebt. Mörike und Richter beklagten ihn als Freunde. „Sein letztes tiefergreifendes mit Mozartscher Schönheit erfülltes Werk, die schöne

Melusine, — schrieb Richter in sein Tagebuch — läßt den unersetzlichen Verlust doppelt schmerzlich empfinden. Die Melusine ist das wehmütige Ausklingen einer großen herrlichen Kunstepoche. Jetzt geht alles auf äußeren Glanz und Schein mit wenig oder keinem idealen Gehalt." Und der alte Meister hatte recht gedeutet. Denn damals mit dem Siege der Nation, begann der unselige Materialismus des technischen, kapitalistischen Zeitalters, der diesen Weltkrieg ermöglichte, begann der moralische und politische Niedergang der deutschen Nation.

Wenden wir uns nun dem Wesen und Kunstwesen Schwinds zu, so glauben wir ihn schon zu kennen, den zarten, keuschen, schwärmerischen Jüngling, den mutigen, heiteren und trotzigen Mann, der witzig und bissig ein überschäumendes Temperament mit großer Innigkeit und Feinheit, mit altfränkischer und wahrhaft edler Gesinnung verband, den musikalischsten, lyrischsten Künstler und Träumer jener Zeit, der abseits seine Kunst für das Volk schuf, das ihn nicht kennen wollte und das ihn heute erst ganz erkannt hat. Hören wir ihn selbst über Kunst und Wesen deutscher Art: „Ich kann nichts anderes machen als mich freut", das war sein Bekenntnis; wie mußte er jene Modemaler verachten, die wie Kaulbach in ihrer „Trauerwarenhandlung" ihre kitschigen Goethebilder und Moritaten lieblos und gottlos zusammenmalten, so daß sich Schwinds boshafte Begrüßung „Guten Morgen, Herr Professor, wieder ein Malheurchen gemalt?" verstehen läßt; wie mußte er Makart hassen, den Salonmaler der Reichen, dessen Nuditäten für Schwind „die sieben Todsünden mit syphilitischem Hintergrund" waren, Konzertposſen, wie Lessings Geschichtsbilder, die er „Blähungen im Gehirn" nannte, oder gar die historischen Riesenbilder der Belgier, die alles bezauberten. „Mein Ingrimm hat ein Vorrecht (schrieb er damals an Genelli) wenn wir — Gott sei's geklagt Deutsche nämlich, — die wir bereits ein französisches Schauspiel, italienische Oper und englische Lektüre haben, zur Abrundung noch niederländisch malen sollen." „Wir haben in unserer Kunst auch Meyerbeer und Broch, wer soll sich da um unsereinen kümmern? Deutschland muß es büßen, daß es 35 Jahre lang mit Kotzebue, Clauren, Eugen Sue, Donizetti und solchen Schuften gebuhlt hat. Mein Leben ist ein

sehr kleines Äderchen des Ganzen, aber es läuft dasselbe Blut darin wie im Ganzen."

Immer wieder erkannte er das deutsche Wesen in seiner Verirrung. Er verachtete das Vaterland, „das englische Romane liest, französische Theater, italienische Musik und belgische Malerei verehrt, ganz zu schweigen vom reinen Griechentum und den orientalischen Stickmustern." „Wäre man nicht besser gleich ein Schuster, wenn von Erweiterung des Ideenkreises und von der Ausbildung der deutschen Sprache doch keine Rede ist." „Bei uns geht die Hälfte drauf aus, ein Dasein vor dreihundert Jahren zu affektieren, die andere befleißigt sich einer holdseligen Lümmelhaftigkeit, die gar keine Notiz nimmt von der Höhe der Bildung, auf der wir leben, und entnationalisiert sind sie alle." Damals kam aus Frankreich die neue Losung, daß gut malen schon Kunst sei, daß man malen könne, was man wolle, daß Kunst ein Stück Natur durch ein Temperament gesehen sei. Diese Idee wurde nach Deutschland gebracht, bejubelt und befolgt (aus einer gewiß gesunden Reaktion gegen die Pilotyschule), in München und Frankfurt vertreten. Schwind bekämpfte diese gedankenlose Malerei, denn er sah die Folgen voraus: „Pfau spricht ganz trocken aus, ein Bild soll gar nichts vorstellen — bloß Malerei. — Der soll sich wundern, was die in ein paar Jahren für Geschmier vorbringen. Die Kunst ist ein sehr aristokratisches Ding, da laßt's die Herrn Demokraten sitzen." Man warf Schwind immer vor, er könne nicht ölmalen, er male altdeutsch, er male Gedankenkunst, das heißt, er male nicht wie die Franzosen oder die Belgier, sondern wie er! Noch heute können Sie diesen Unsinn lesen. Der Kampf gegen die Gedankenkunst ist heute der „Fall Thoma", wie er „der Fall Böcklin" oder der Fall Schwind war. Gottlob überleben diese „Fälle" immer die Grabredner dieser fallierten Kunst!

„Ein Publikum entzücken" — klagte Schwind — „das den Kopf voll Forderungen hat, die die Natur andern Nationen gestellt hat. O Deutschland, daß du immer für das begeistert bist, was dich nichts angeht!" „Von einer Nachahmung der alten Deutschen kann nicht die Rede sein, aber von einer Abstammung und Verwandtschaft, wie sich die

Sprache im Faust zu den Reimen des Hans Sachs verhält. Alles, was gemacht wird, entsteht wie eine Ausarbeitung in einer fremden Sprache, wie zur Zeit, da ganz Deutschland lateinisch schrieb und einen Germanikus für den verpöntesten Fehler hielt. In der Kunst sind alle einzeln, lauter Robinsone. Das ist in Deutschland nicht anders und daran scheitert alles." Richtig erkannte er die Kunst als eine Sprache, eine Kunstsprache, wie die Dichtung, die ebenso wesentlich ist wie jeder Ausdruck eines Stammes oder einer Nation. Er empfand die Traditionen mit dem Mittelalter, mit den Altdeutschen, mit Linie, Farbe, Mythe und Märchen: „Man ist die fremde ausländische Sprache gewöhnt und hält sie für vornehmer als die eigene, daher gibt es lauter Stilübungen statt unmittelbare Ergüsse des Innern. Man kann nur in seiner eigenen Sprache dichten, und bis die Abstammung von den alten Deutschen, so wie Goethes Faust von Hans Sachs abstammt, nicht zur vollen Anerkennung kommt, ist es mit der ganzen Malerei nichts Rechtes." „Daß es Vers und Prosa in der Malerei gibt, das wissen die meisten nicht. Die Malerei, der ich folge, ist die deutsche, und als Grund derselben die Glasmalerei anzunehmen. Glasmalerei und Holzschnitt sind sich innig verwandt. Die deutsche Art gibt die Konturen und stellt die Farben harmonisch nebeneinander. Der Kontur ist die Hauptsache und durch ihn der direkte Ausspruch des Gedankens. Aber die Kunst von heute schaut überall umher, nur nicht im Vaterlande." Sie werden jetzt verstehen, was Schwind mit seinen großen, flächigen, buntfarbigen Wandfresken wollte, warum er die Ölmalerei so verabscheute, die, wie er sagte, die Kunst ebenso verflacht habe wie das Klavier die Musik. Es ist kein Zufall, daß er seine Zyklen in Aquarelltechnik malte, daß ihm die Linie so wesentlich war in Bild, Zeichnung, Holzschnitt, daß er, wie alle Romantiker, die der Idee und dem Wunderbaren dienten, die pastose, breite, fette Ölmalerei der Belgier und Franzosen ablehnte. Das beste Gegenbeispiel ist denn auch sein Freund Spitzweg, der seine spätromantischen Genrebilder durch die französische Technik so oft dem Stilleben, dem Farbenbukett nähert, so daß das Kleid wichtiger wird als der Leib der Seele. Spitzwegs Kunst ist für mich immer wie Stifters „Studien" ins Französische übersetzt.

Ich möchte zu guter Letzt — um das unerschöpfliche Thema zu Ende zu führen — noch auf ein Element hinweisen, das für Schwinds Kunst wesentlich ist, das ich die Musik (im weitesten Sinn) nennen möchte. Waren schon Runges Tageszeiten ein Zyklus, der wie eine Symphonie aufgebaut, gedacht und farbig empfunden war, so malte nun Schwind, der Musiker, ganze Symphonien und lyrische Lieder. Das Flügelaltärchen mit der Geschichte des wunderlichen Heiligen, der nach manchen Liebeserfahrungen und Verlusten endlich die Geliebte wiedersehen und segnen kann; die Zyklen seiner Märchenstoffe, die schon den Jüngling beschäftigten, sind musikalisch wie Märchenopern aufgebaut; das Aschenbrödel, die sieben Raben, die schöne Melusine, das ist Märchenmusik. Schwind nannte das „eine Oper komponieren", und wenn wir beachten wollen, wie alles durcheinander klingt, sich löst und bindet, verschlingt und versöhnt, wie Licht und Natur, Wasser und Wald dazwischen rauscht, wie das blonde Motiv der leidenden und liebenden Figur immer wieder aus Jubel und Leid auftaucht — so empfinden sie vielleicht, was hier für das deutsche Volk geleistet war. Vor allem möchte ich jene große Wandmalerei für einen Musiksaal hervorheben, die unter dem Namen „die Symphonie" eine Beethovensche Symphonie ins alltägliche Leben spielt, im Kostüm der Zeit die Geschichte einer Liebe aufbaut in steigenden Sätzen. Als Gegenstück war eine Wand für Mozarts Zauberflöte entworfen, und wir wissen, wie es den Meister beglückte, als er in der Wiener Oper die Fresken der deutschen Musik, vor allem den geliebten Mozart als Papageno darstellen konnte.

Der Monolog seiner dichterischen Seele, seine Lyrik, seine Gedichte sind jene Gelegenheitsbilder, jene Reisephantasien, jene Konfessionen, die etwa vierzig an der Zahl der Mäzenas Graf Schack in seine Galerie retten konnte, die wahre Musik Schwinds, eine Lyrik, die uns in Sehnsucht, Freude und Scherz an Goethe, Heine, Eichendorff, Mörike erinnern will. Und zumal jene Blätter, die er dem Freunde Mörike zu seinen Erzählungen, zur schönen Lau, zum Pfarrhaus von Kleversulzbach machte — ohne dafür einen deutschen Verleger zu finden —, sind deutsche Lyrik, deutsche Musik, wenn wir nur endlich einmal die Kunstmittel vergessen

wollen und die bildenden wie redenden Künste als Erscheinungen derselben singenden und sehnenden Seele gelten lassen wollen. Musik und Dichtung, Malerei und Zeichnung, Bau- und Einzelform, das sind menschliche Formen des einen Urphänomens, des göttlichen Elements in uns, von dem Beethoven der Bettine schrieb: „So vertritt die Kunst allemal die Gottheit und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion. — Und so ist jede echte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis gibt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm."

Nun sollen Sie zu guter Letzt, nachdem Sie so viele Gedichte Schwinds gesehen haben, eines von seinem Freunde Eduard Mörike hören, der Ihnen hoffentlich durch seine Gedichte, seine Novellen und Märchen, vor allem durch „Mozart auf der Reise nach Prag" und durch Wolfs Lieder bekannt ist. Er, der Dichter, hatte einst davon geträumt, Maler zu werden, und sein Roman „Maler Nolten" ist ebenso wie Gottfried Kellers „Grüner Heinrich" ein Bekenntnis. Die Erfüllung fand er nun im Freunde, und seine poetische Epistel an Moritz von Schwind vom Februar 1868, in Lorch entstanden, ist das schönste Geständnis dieser Gefühle und Erkenntnisse:

An Moritz von Schwind.

Ich sah mir deine Bilder einmal wieder an
Von jener treuen Schwester, die im hohlen Baum,
Den schönen Leib mit ihrem Goldhaar deckend, saß
Und spann und sieben Jahre schwieg und spann,
Die Brüder zu erlösen, die der Mutter Fluch
Als Raben, sieben Raben, hungrig trieb vom Haus:
Ein Kindermärchen, darin du die Blume doch
Erkanntest alles menschlich Schönen auf der Welt.

Von Blatt zu Blatt, nicht rascher als ein weiser Mann
Wonnige Becher, einen nach dem andern, schlürft,

Sog ich die Fülle deines Geistes ein und kam
Aus sonnenheller Tage Glanz und Lieblichkeit
In Kerkernacht hinabgeführt von dir, zuletzt
Beim Holzstoß an, wo die Verschwiegne voller Schmach,
Die Fürstin, ach, gebunden steht am Feuerpfahl.
Da jagt's einher, da stürmt es durch den Eichenwald:
Milchweiße Rosse, lang die Hälse vorgestreckt,
Und, gleich wie sie, die Reiter selber atemlos.
Sie sind's! die schönen Knaben all und Jünglinge!
Ha! welch ein Schauspiel! — Doch was red ich dir davon?
„Hier," sagte lachend neulich ein entzückter Freund,
Ein Musiker, „zieht Meister Schwind zum Schlusse noch
Alle Register auf einmal, daß einem das Herz
Im Leibe schüttert, jauchzt und bangt vor solcher Pracht."

Wenn dort, ein rosig Zwillingspaar auf ihrem Schoß,
Die Retterin auftaucht und der Ärmsten Jammerblick
Sich himmlisch lichtet, während hier der König, sich
Auf das Scheitergerüste stürzend, hingeschmiegt das Haupt,
Die nackten Füße seines Weibes hold umfängt:
Wer fühlt den Krampf der Freuden und der Schmerzen nicht
In aller Busen staunend mit? Und doch zugleich,
Wer lächelt nicht, wenn seitwärts dort im Hintergrund
Vom Jubelruf des Volks erstickt, ein Stimmchen hell
Sich hören läßt, des Jüngsten von den Sieben, der
Als letzter kommt geritten, mit dem einen Arm
Noch fest im Rabenflügel, auf die Schwester zu. —
Genug und schon zu viel der Worte, Teuerster!

Ich knüpfte seufzend endlich meine Mappe zu,
Saß da und hing den Kopf. — Warum? Gesteh' ich dir
Die große Torheit? Jene alte Grille war's,
Die lebenslang mir mit der Klage liegt im Ohr,

Daß ich nicht Maler werden durfte. Maler, ja!
Und freilich keinen gar viel schlechteren als dich,
Dacht ich dabei. Du lachst mit Recht. Doch wisse nun!
Aus solchem Traumwahn freundlich mich zu schütteln, traf,
O Wunder! deine zweite Sendung unversehens
Am gleichen Morgen bei mir ein. Du lässest mich,
O Freund, was mir für mein bescheiden Teil an Kunst
Gegeben ward, in deinem reinen Spiegel sehn.
Und wie! Davon schweig' ich für heut. Nur dieses noch:
Den alten Sparren bin ich los für alle Zeit.
So dünkt es mich, es wäre denn, daß mir sofort
Der böse Geist einflüsterte, dies Neuste hier
Sei meine Arbeit lediglich: Die Knospe brach
Mit einem Mal zur vollen Rose auf; man ist
Der großen Künstler einer worden über Nacht.

Siebente Vorlesung

Kunst und Religion

Ich habe in der letzten Vorlesung den Kreis der künstlerischen Persönlichkeiten beschlossen, die ich behandeln wollte, und habe nun die Aufgabe, rückblickend das Problem zu entwickeln. Ich habe wie ein Astronom Sterne gezeigt und gedeutet und muß Ihnen nun den Sternhimmel, seine Welt und seine Ordnung darstellen, in die sich jene Sterne einordnen. Um so ins Große, Ganze zu schauen bedarf es tieferer Begründung eines Standpunktes, dem ich verpflichtet bin, mögen Sie auch alles als Bekenntnis und Gesetz meiner Persönlichkeit gelten lassen. Denke jeder, wie er muß und darf, seiner wandelbar aufsteigenden Natur getreu und vergesse er nicht: „Diejenigen, welche widersprechen und streiten, sollten mitunter denken, daß nicht jede Sprache jedem verständlich sei. Es hört doch jeder nur, was er versteht!"

Ich weiß nicht, wie sehr Ihnen dies bewußt geworden ist, daß ich Ihnen mehr als etwas Totes, Einmaliges, Gewesenes gab. Mir war, als hätten sich jene Schatten noch einmal belebt, als hätte der Geist jener Zeit noch einmal diese Menschen und Kunstwerke uns vorgebildet, als wäre unsere Not und Armut, unser Sehnen und Suchen gebannt und gestillt worden. Vielleicht haben Sie damit erkannt, daß Geschichte nicht das Tote, Gewesene ist, über das sich wie in einer Leichenrede sagen läßt „wie es war", daß Geschichte in uns Sein und Werden ist, nicht Abgeschlossenes und Fertiges, sondern immer Wesendes und Werdendes. Das heißt, daß Epochen und Persönlichkeiten in uns wachsen, sich gestalten, Bild und Sage werden, neues fruchtbares Leben, wegweisend, tröstend, verheißend, Gleichnisse, die wie Sterne unsere Nacht durchstrahlen und uns das enge Dasein zur Ewigkeit erweitern. Das Leben

hat immer nur eine momentane Ewigkeit, einen Augenblick zwischen den Wimperschlägen, dem sich alles, was war und sein wird, zu einem wunderbaren Dasein in und über uns zusammenschließt. Der Mensch, als ein Urphänomen in das der Natur eingeschlossen, wird jeden Morgen wie die Sonne in eine Welt neugeboren, die ihm ihre Wunder erschließt, wenn er sich ihnen überlassen kann, um mit den reinen Kräften seiner Sinne die Offenbarung zu empfangen und „in dem Anschaun dieses Ewigschönen" jene Ruhe und Beseligung zu finden, die wir Religion nennen. Der wahre Mensch ehrt das Objektive solcher „Gottnatur" so sehr, daß er es wachsen und sprechen läßt. Er bezähmt sein verwandelndes subjektives Element soweit er es vermag, damit das All in ihn eingehe, damit die Urphänomene in bunter Vermummung sich ihm offenbaren können. Er wird alles gewaltsam Mechanische vermeiden, wie es in den Instrumenten, in Begriff, Zahl, Formel, Wort, in den stumpfen Werkzeugen einer herrschsüchtigen Nützlichkeit Gestalt hat; er weiß, daß der ganze Mensch das reinste Instrument der Erkenntnis sei. Nur so wird er in Ehrfurcht vor dem, was in, neben und über ihm lebt, das offenbare Geheimnis nachstammeln und im Guten, Wahren, Schönen resolut zu leben lernen. Was nämlich unserer Zeit bei allem Wissen und Können mangelt, ist die Ehrfurcht vor allem Un- und Überhistorischen, die Ehrfurcht vor allem sogenannten Utopischen. Daher auch der Mangel an Idee, Kunst, Religion. Diese drei unlogischen Mächte — wie sie Nietzsche nannte — sie allein retten den Sterblichen von sich selbst wie von seinem Genius. In ihnen liegt Ahnen und Wissen, Sein und Nichtsein eng verwoben, eigenem Gesetz, eigenem Leben verpflichtet. Der Kosmos der Kunst hat wie der Kosmos der Natur eigener Sphären Zeit und Raum um die menschliche Mitte. Lassen sie da mein suchendes Wort ausschlagen, wo so manches Tiefe verborgen ruht.

Schon einmal deutete ich an, daß der Künstler der wahre Zauberer sei, der Beschwörende, Verwandelnde, Bannende. Wenn wir es recht betrachten gibt es auch im Hause der Kunst viele Wohnungen. Was wir Reizkunst und Schmuckkunst nennen wollen — um Art und Zweck zu bezeichnen — liegt weit getrennt von aller sogenannten Schreckkunst.

Unter Schreckkunst verstehe ich in weitem Umfange alle Kunst, die sich gegen Feindliches, Dämonisches im Ich oder im Du wehrt. Das Bannende, Bindende, Tabu-Machende dieser Kunst bedarf anderer Antriebe und Mittel, anderer Zeichen und Formen. Ob kämpfend, ob weihend ist solche Kunst apotropeisch, abwehrend, bezaubernd, also Tabukunst, und im Hinblick auf das Höhere, Dämonische, Göttliche schon religiöse Kunst. Man vergißt zum Beispiel beim Anblick reifer griechischer Kunst allzuleicht, daß auch in ihr diese alten Zauberrunen schlummern, daß ein Weihrelief, ein Götterbild, eine Augenschale schmückende Tabukunst ist, daß Maß und Eurythmie der fesselnde Bann wilder und dionysischer Kräfte ist. Die Grenzen der Künste fließen, und es wechselt im Getriebe der Völker und Rassen der Kunstgeist wie die Kunstform. Für uns Nordländer wird alles dies deutlich genug, wenn wir an alte Begriffe anknüpfen, die gerade heute neue Bedeutung finden. Was die Denkrune, die Wortrune, die Schriftrune verbindet, ist der Geist, der für eine Allgemeinheit seine Zeichen sucht. Was aber die Bildschrift, das Bildzeichen, von der Zauberrune der Vorzeit trennt, ist das Verhältnis zu dem, was gebannt, bezwungen, bezaubert werden soll. Ich nenne diese Rune, die das Wesen der Dinge und Kräfte, der Götter und Dämonen bedeutet, bespricht, beschwört, die Kunstrune, deren Wesen und Geschichte bis in die Gegenwart an anderem Orte verfolgt werden soll. Ich wollte hier nur die geheimnisvolle und bedeutsame Tatsache klären, daß zwischen den Kunstarten und Kunstformen Abgründe liegen können, und daß nicht jedes Kunstzeichen jedem lesbar und deutbar sei. Das Gleiche wäre ebenso für die Dichtung oder die Musik nachzuweisen, die ebenfalls ihre Tabukunst besitzen, und dementsprechend Kunst- und Bedeutungsformen. Die Kunstwissenschaft hat deshalb alle Künste aller Völker und Zeiten zu umfassen, wobei sie freilich die Kunstformen der Natur der Naturwissenschaft als einer schwesterlichen Hilfswissenschaft zuweist. Wie sehr gerade diese beiden jeweils ideell und methodisch sich bedingen, ist dem Historiker bekannt, bedarf aber hier keiner Erörterung. Nun ist aber die Kunst unserer Vorfahren uns deshalb nur in Fragmenten erhalten, weil das Gerettete und Bewahrte das Ganze nur an-

deuten kann. Aber auch das einzelne aus Zerstörung und Verfall errettete Kunstwerk ist bei guter Erhaltung deshalb nur ein Fragment, weil es nur ein Kunstkörper ist, dessen Kunstseele in dem Schöpfer und Betrachter jener Zeit, in dem Menschen jener Epoche lebte. Es ist das Kunstwerk gleichsam eine Partitur, die erst dann wieder Musik wird, wenn einer, der diese Notenzeichen liest, in sich das Ganze darstellt, nachschafft und zur Musik erheben kann. Es bedarf einer Einheit, einer schöpferischen Berührung von Mensch und Kunst, von Geist und Geistform, daß Kunst wieder lebt. Es bedarf liebender und geübter Leser, daß die Sprache des Geistes wieder lebendig wird. Sie werden das verstehen, wenn sie etwa vor ein asiatisches oder griechisches Bildwerk, vor ein gotisches oder barockes Bild geführt werden. Sie müssen erst geistig das Ganze umfaßt, nachgeschaffen, dargestellt haben, um es ganz genießen zu können. Manches Kunstwerk, zumal exotischer oder sogenannter primitiver Art, bleibt uns deshalb fremd, weil wir ihm Sinn, Bedeutung, Geist nicht mehr einhauchen können, und Sie haben vielleicht auch in diesen Vorlesungen bemerkt, daß ihnen diese Bilder erst dadurch lebendig wurden, daß ich zuvor den Geist der Zeit und des einzelnen Künstlers wieder beschworen und dargestellt hatte. Dies alles lehrt: Das Kunstwerk ist keine feste, keine volle Größe. Es ist gleichsam sein Körper vorhanden, aber seine Seele schlummert; die aber will erweckt sein, wenn es noch einmal die Augen aufschlagen soll. Es bedarf des Zauberwortes ehe der Besen wandert, der das Bad bereitet! Das Kunstwerk ist aber nicht nur seelisch ein Fragment, sondern auch körperlich. Mag auch seine Kunstform noch so gut erhalten sein, so ist doch zumeist sein Standort, seine Umgebung nicht mehr die gleiche. Die Bedingungen, unter denen es zur Wirksamkeit kam, gesehen oder gehört wurde, sind selten die ursprünglichen. Die Umwelt hat sich geändert in Mensch und Ding. Die Bedingungen, denen es unterworfen war in Höhe und Nähe, Licht und Schatten, Organ und Instrument, sind allzuveränderlich, so daß es auch da der Ergänzung bedarf. Deshalb ist auch die Leichtfertigkeit, mit der die Wiedergabe der Kunstwerke meistens zugunsten der sogenannten Bildung vermittelt wird, eher schädlich als vorteilhaft, was sie vor den

Kunstwerken selbst gelegentlich nachprüfen mögen. Menschen und Kunstwerke bedürfen doch immer der lebendigen Gegenwart. Nach alledem ist verständlich, welche Bedeutung die Kunst für ein Volk haben kann oder muß, und welche Bedeutung der Sterndeuter, der Magier, der Runenkundige von heute, der Kunsthistoriker haben könnte, wenn seine Aufgabe menschlich und sachlich über die seiner Fachwissenschaft hinausginge. Von dieser Kunstwissenschaft sei hier nur soviel gesagt, als unsere Betrachtung fördert: Es gibt — ganz allgemein gesprochen — drei Arten der Kunstgeschichte, die sich nach Stoff und Methode wesentlich unterscheiden. Die erste wendet sich der Kunst eines Volkes, eines Stammes, einer Gemeinschaft, also einer Gemeinschaftskunst zu, die sie deshalb soziologisch behandelt. Der einzelne Künstler, das einzelne Kunstwerk tritt mehr zurück. Das Gemeinsame, Allgemeine, Verbindende, wird beachtet und bewertet. Die zweite Art wendet sich der Kunst eines einzelnen Künstlers, dem Werke eines Einzigen, also einer monologischen Kunst zu, die deshalb individuell, psychologisch, behandelt wird. Der einzelne Künstler, das einzelne Kunstwerk wird untersucht, das Einmalige, Besondere, Trennende wird beachtet und gewertet. Die dritte Art wendet sich den Kunstwerken allein, ihrer Kunstform, ihrem Kunstwesen zu, abgesondert von der Gemeinschaft und von dem Künstler. Die Werke allein werden beachtet, unabhängig von ihrem Schöpfer, wie Götter, die keine Eltern haben, wie Pflanzen, deren Metamorphose geheimnisvolle Gesetze offenbart. Diese Methode ist die vergleichende, die ästhetische, die morphologische. Die angedeuteten drei Arten schließen sich nicht aus, sondern sollten eigentlich in klarer Folge jede kunstgeschichtliche Arbeit wertvoll machen. Hier war diese Erklärung, dies Plaudern aus der Schule, nötig, um Ihnen die beiden Pole Gemeinschaftskunst und monologische Kunst darstellen zu können, zwischen denen sich unsere Probleme eigentlich bewegen.

Wie sehr auch der Künstler ein Kind seiner Zeit sein mag, so gibt es doch, wie ich schon sagte, sehr verschiedene Kunstarten zu gleicher Zeit. Besonders innerhalb der monologischen Kunst sind wesentliche Unterschiede zu erkennen, die ich etwas paradox einmal Dukunst und Ich-

Kunst nennen will. Ich will diesen Unterschied gleich deutlich machen. Das Verhältnis des Einzelnen zu den andern, zu ihrer Denkart, Lebensstufe, geistigen Gemeinschaft, entscheidet letzten Endes Kunstschöpfung und Kunstform. Die geistige Bindung eines Volkes oder Stammes wird mit seinem Werdegang, mit seiner geographischen, klimatischen, historischen und psychischen Bedingung übereinstimmen. Die Lockerung solcher Kräfte wird jeweils seine Kunst deutlich verändern. Es scheint uns das Schicksal aller Kulturen zu sein, daß sich der magische Kreis löst, daß sich die Gemeinschaft lockert, daß geistige Bewegungen den Geist und seine Zeichen, Wort, Schrift, Sitte, Kult und Kunst, entbinden und entfremden. Ob dies erfreulich oder bedauerlich sei, bleibe hier dahingestellt, denn von oben gesehen hat das Meer heute wie gestern und morgen Ebbe und Flut. Mit unserer Zeit verglichen, sind die Jahrhunderte vor uns sicherlich Zeiten einer Gemeinschaftskunst, mögen sie auch Zeiten einer religiös, literarisch oder historisch gerichteten sozialen Kunst sein, die schließlich als Bildungs-, Hof- oder Akademiekunst der Volks- und Bauernkunst gegenübertrat. Ich meine: als die Kunst noch Wir sagte war das Ich noch seliger. Der Einzelne hatte wenigstens noch jenen Halt, jene Tradition des Stoffes wie der Form, der Technik wie der Schule, wie sie in den Hütten, Werkstätten und Ateliers der Meister den jungen Schülern der Lehr- und Wanderjahre überliefert war. Als aber das Erdbeben des modernen Zeitalters dies alles zerriß, als die Meister und Gesellen den Turmbau verließen, als jeder das Seine suchte, die Kirchen zerfielen, die Mythen und Legenden verwehten, als der verlorene Sohn das Haus seines Vaters, sein Volk, seinen Stamm nicht mehr finden wollte, da begann jene Säkularisation der Kunst, jene technisch-wissenschaftliche Zivilisation der asiatischen Halbinsel Europa. Die Antwort auf die bekannte Frage, wie denn wieder eine Gemeinschaftskunst und wann denn wieder eine religiöse Kunst erwachsen könne, bleibt immer die gleiche, ob sie nun Brentano, Goethe oder einer unserer Denker gibt: „Sobald die Nationen wieder ein Firmament des Glaubens und Wissens rund wie eine Halbkugel über sich stehen haben, werden ihnen die Gestirne der Kunst heranziehen, ohne daß sie fragen warum und

wissen wie." (Brentano.) „Die Menschen sind nur so lange produktiv in Wissenschaft und Kunst als sie religiös sind." (Goethe.) Mag man das Verhältnis zum Weltganzen nun Philosophie, Religion oder Weltanschauung nennen, so ist es doch religiöser Art, ob es nun einer Mythe, einem Kult, einer Offenbarung verpflichtet ist oder nicht. Welche Deutungen und Wandlungen auch der Geist erfahren mag er bleibt auch ohne Namen und Begriff allen das Eine. „Wenn man die Leute reden hört," bekannte der fromme Weimarer Antichrist am Ende des Lebens zu seinem Jünger Eckermann, „so sollte man fast glauben, sie seien der Meinung, Gott habe sich seit jener alten Zeit ganz in die Stille zurückgezogen, und der Mensch wäre jetzt ganz auf eigene Füße gestellt und müsse sehen, wie er ohne Gott und sein tägliches unsichtbares Anhauchen zurechtkomme. In religiösen und moralischen Dingen gibt man noch allenfalls eine göttliche Einwirkung zu, allein in Dingen der Wissenschaft und Künste glaubt man es sei lauter Irdisches und nichts weiter als ein Produkt rein menschlicher Kräfte ... Und überall, was ist es und was soll es? Gott hat sich nach den bekannten imaginierten sechs Schöpfungstagen keineswegs zur Ruhe begeben, vielmehr ist er noch fortwährend wirksam wie am ersten. Diese plumpe Welt aus einfachen Elementen zusammenzusetzen und sie jahraus jahrein in den Strahlen der Sonne rollen zu lassen hätte ihm sicher wenig Spaß gemacht, wenn er nicht den Plan gehabt hätte, sich auf dieser materiellen Unterlage eine Pflanzschule für eine Welt von Geistern zu gründen. So ist er nun fortwährend in höheren Naturen wirksam um die geringeren heranzuziehen." Diese höheren Naturen, die kleinen Schöpfer, leben immer im Kampfe gegen ihre Zeit, die ihnen statt des „Ecce homo" ein „Crucifige" zuschreit. Sie sind die Einsamen, die Mühseligen, die Hamlets, die dem Geiste Rede stehen müssen; der ruft sie zur Tat auf, an der sie leiden und sterben. Rosenkranz und Güldenstern sind ihre Freunde und Genossen. Aber ein Gott gab ihnen zu sagen, wie sie leiden. Klage und Lied, Träne und Trost wird nur der zu scheiden wissen, der sie auch in verwandelter Kunstform noch empfindet. Ihm wird es deutlich, was Ichkunst und Dukunst, Kunst des Müssens und Kunst des Wollens, Kunst für das Ich

und Kunst für die andern, in Geist und Form unterscheidet. Gewiß, immer gab es solche Künstler, die solche Ichkunst abseits und einsam schufen — schaffen mußten, denn es war Notwehr und Qual. Nicht für die andern besonnen und bewußt, für sich gebaren sie traumwandlerisch diese Zeichen und Formen, Nachthymnen und Tonwelten, wie im Sturm, wie das Meer die Venus. Diese Kunst hat ihre eigene Schöpfung, eigene Form, eigene Seele. Die Tabukunst der Geisteskranken, die in den zitternden Zellen die Visionen ihrer gequälten Seele mit ungeahnter, ungelernter Technik bannen und binden, scheint solcher Kunst nur allzusehr verwandt zu sein. Als ob es eine dämonische Krankheit des hemmungslosen Menschen wäre, die Kunstrune zu bilden und in ihr die unendliche Lust und Qual eines überwältigenden Lebens zu erlösen. Doch hatte man früher vor solchen Kunstbekenntnissen die Ehrfurcht, die man vor sich selbst hatte als Mensch und Künstler. Wenn Buonarotti seine liebevolle Leidenschaft dem dämmernden Gestein vertraute, wenn Goethe die Leiden seiner Entsagung den Dämonen zuraunte, wenn Hölderlin seine irren Sehnsüchte den Göttern sang, wenn Beethoven die Titanenkämpfe seiner Qualen in Tönen hinwühlte, so verbargen sie solche Gebilde scheu und fromm oder sie wählten die täuschende Maske. Es ist Persönlichkeit sicherlich höchstes Glück der Erdenkinder, weil das All im Einen, Einzigen, Besonderen sich am reinsten ausspricht. Die Träne aber wie das Gebet bedarf keiner Zeugen und es ist kein Verdienst nackt aus dem Hause zu springen, wenn es darin brennt. Es scheint aber heute zur Tugend zu werden nackt zu tanzen, die extatischen Konfessionen ans Licht zu zerren und den Neugierigen auf dem Markte die blutigen Wundmale preiszugeben. Das sadistische Zeitalter der Psychologie kennt keine Scheu vor der Nachtseite des Lebens oder der Kunst, entschleiert jedes Bild und hat auch für das Letzte Namen und Analysen. Und doch ist es uralte Weisheit aus nordischer Vorzeit:

„Das erfährst du dann
Beim Erforschen der Runen
Der raterentsprossenen
Wie sie wirkten Weihgötter

Und sie zog der Zauberherr:
Das schlauste ist, du schweigst."

Das Verhältnis zum Namen, zur Signatur, zum Ruhm ist bezeichnend für Kunst und Zeit. Ehr-furcht ist die wahre Ehre und die wahre Furcht. Es schaffen viele geheime Hände an dem Werk des Genius, und es ist der Werkstattbetrieb der mittelalterlichen Gemeinschaftskunst das beste Gleichnis solcher religiösen Gesinnung.

Nach diesen Erwägungen wird nun verständlich, welcher Gegensatz zwischen solcher monologischen Kunst und solcher Gemeinschaftskunst walten muß und wie dies gerade in der religiösen Kunst zum Ausdruck kommt. Wir sind nicht der Ansicht, daß ein religiöses Kunstwerk liturgischer, kirchlicher, oder christlicher Formen bedarf. Wir meinen, daß es eine religiöse Kunstform gäbe, die alles, was sie verwandelt, in diese Sphäre zieht. Gerade die romantische Kunst, vor allem die Malerei Friedrichs, hat uns dies erwiesen. Wie diese Kunstform durch Gesinnung und Technik, Form und Farbe bedingt werde, ist hier nicht weiter zu erörtern. Gerade das Verhältnis zur liturgisch-dogmatischen Form- und Farbikonographie, zur sogenannten Inhaltsallgemeinheit und Formallgemeinheit, sondert die Gemeinschaftskunst von der Ichkunst. Deshalb ist auch der alte Vorwurf, die Nazarenerkunst sei antiquarisch und minderwertig, weil sie auf die mittelalterlichen deutschen und italienischen Vorbilder zurückgreife, so sinnlos. Gerade sie mußte doch, wenn sie den holden Traum von der europäischen Christenheit erfüllen wollte, die alte objektive Formallgemeinheit der symbolischen Mythologie wieder erneuen. Dasselbe gilt für die Renaissance wie für den Klassizismus, die deshalb ebensowenig Romantik sind wie die Nazarenerkunst. Gerade sie war die letzte große Gemeinschaftskunst der christlichen Kirche, und hat, trotz aller Tradition, in ihrer eigenartigen Mal- und Zeichenkunst noch immer genug des Eigenen und Köstlichen geschaffen. Und war nicht eben sie trotz ihres europäisch-christlichen Geistes im welschen Italien das Vorbild einer nationalen Kunst und das Gleichnis der geistig-politischen Erhebung im Vaterlande! Wann wird man sich endlich diese bequeme Denkfaulheit abgewöhnen, die sinnvolle Tradition symbolischer Bedeutungsformen mit unseren

antiquarischen Diebstählen zu verwechseln, die aus Armut oder Unmut alle Zeiten und Stile grabschänderisch berauben ohne auch nur einen Hauch von Geist aus den Gräbern zu empfinden! Es bedarf für den Einsichtigen wohl keiner Beweise, daß religiöse Kunst nicht immer christliche Kunst zu sein brauche und daß damals Goethes Lehre von der „Gottnatur" eine religiöse Weltanschauung vermittelte, die mit der christlich-dogmatischen nichts gemein haben wollte. Gerade die neue symbolische Landschaftskunst, die „Erdlebenbild-Kunst" der Romantiker Runge, Friedrich, Carus, stand deshalb, wie ich erwies, dem Homeriden Goethe näher, als er selbst glauben mochte. Hier war die glücklichste Verbindung von Subjektivem und Objektivem gelungen, so daß nicht ohne Grund diese Kunstwerke einer frommen Einsamkeit weiterhin gemeinschaftbildend wirken konnten, wenn sie auch jahrzehntelang vergessen wurden. Das beste Zeugnis der besprochenen Gegensätze von religiöser Ichkunst und Gemeinschaftskunst bietet unsere moderne religiöse Kunst von heute. Gerade heute, in dem letzten Aufflammen des ziellosen subjektiven Zeitgeistes, erleben wir deutlich, wie den Künstlern das eigene Ich, die eigene Not als die Passion, als das Leben und das Bekenntnis Christi zum Bild wird, und wie wenig die Kirche, ihre Gemeinschaft, ihre Liturgie und Ikonographie diesen Ichchristen sein kann. Rembrandt und Nolde sind insofern Zeugen des gleichen Problems. Die Heilslehre ist kein Monolog und die Kirche ist kein Schlafzimmer! Es steckt deshalb eine tiefe Logik dahinter, wenn sich die Kirche bisher gegen solche Kunst wendet, die nur das Ich als Gott kennt und deshalb vergebens jede Art der Überwältigung, der Narkose, der Extase ersehnt, um endlich den Gott als Ich zu finden. Man begreife doch endlich: Künstlerische oder ästhetische Fragen haben in der religiösen Sphäre schon deshalb kein Gewicht, weil für die Zeichenschrift der Heilslehre die Inhaltsallgemeinheit und Formallgemeinheit entscheidend sein muß. Die symbolische Bildform der Kunst gehört einer Allgemeinheit; die symbolische Bildform der Kirche gehört einer anderen Allgemeinheit. Ob der Kelch ästhetisch einwandfrei ist, kann für den, dem er nur ein religiöses Symbol ist, ohne Belang sein. Das eine geht den Künstler im Christen, das andere den Christen

im Künstler an. Kunst und Religion sind in kulturstarken Zeiten eine organische Einheit und bedürfen keiner ästhetischen Kritik. „Kunst" beginnt erst da, wo sie anfängt aufzuhören. Wir müssen über sie hinauskommen, um wieder zu ihr zu kommen. „Ich wollte es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst treibe, wir sollten über die Kunst hinaus. Die Kunst ist ja nur ein Instrument; wie kann denn ein Instrument der Zweck sein?" — „. . . man wird sie im Himmel nicht kennen," schrieb Runge und sagte damit das Gleiche, nämlich, daß es etwas im Menschen gäbe, das solcher Mittel nicht mehr bedarf. Die Kunstform gehört schon als solche einer Allgemeinheit. Aber es gibt etwas im Individuum, das seine Kunstform wie auch seinen Typus überlebt. Goethe hat dies Lebendigste, das Wunder aller Wunder, oft genug ehrfürchtig umschrieben. So etwa, wenn er sagte, es komme im Leben offenbar gar nicht auf Resultate, sondern auf das Leben selbst an. Was Geschehen und Sein, Natur und Kunst verbindet, ist das Symbolische, das in einer Idee alle Idee, in einer Gestalt alle Gestalt ahnen läßt, und so deutet das „Chor auf ein geheimes Gesetz, auf ein heiliges Rätsel", das er uns oft gedeutet: „Alles was geschieht ist Symbol und indem es vollkommen sich darstellt, deutet es auf das Übrige." „Alles Vollendete spricht nicht sich allein, es spricht eine ganze mitverwandte Kunst aus." Schauen wir aus solcher Erkenntnis unsern Weg noch einmal zurück, so scheint uns nun manches vertrauter, verständlicher, durchsichtiger zu sein.

Meine erste Vorlesung gab Ihnen das Bild jenes Kulturkampfes um 1800, wie er seit der französischen Revolution in Deutschland durcheinanderwogte. Ich zeigte, wie der Sieg Napoleons gerade das deutsche Element stärkte, das sich der Bildung, dem Klassizismus und Rationalismus der Aufklärung entgegenwarf; wie Not und Elend die seelischen Bedingungen zu jener geistigen und religiösen Erhebung schufen, die der nationalen, politischen voranging. 1812 hatte die neudeutsche Kunst in Rom gegen die lateinisch-französische Hof- und Akademiekunst gesiegt. Goethe griff vergeblich in den Kampf ein. Er wurde als Mensch der Freund und Helfer der jungen Romantiker, trotzdem er ihnen kunsttheoretisch und politisch entgegenstand. Es siegte das neue geistige Bild über

die abgelebten Kulturen. Die einzige große Gemeinschaftskunst, die noch einmal das christlich-mittelalterliche Weltbild verherrlichte und mit den alten nationalen Elementen verband, war jene Nazarenerkunst, die, von Overbecks Lukasgilde in Rom ausgehend, unter Cornelius Führung noch einmal Deutschland eroberte, die Höfe und Akademien beherrschte, auf Frankreich und England hinüberwirkte, und die staatlichen Wände noch einmal mit jener bunten Freskomalerei schmückte, die sich alle Kunstmittel der romanischen und germanischen Kunstwelt dienstbar machte. Durch Übermaß und Fabrikmäßigkeit bald überlebt wurde diese letzte große Gesamtkunst durch die belgisch-düsseldorfer Geschichts-, Literatur- und Genremalerei um 1840 überwunden und verdrängt. Abseits der neudeutschen und nazarenischen Gemeinschaftskunst erwuchs, wie ich zeigte, in Dresden eine romantisch-symbolische Kunst — die wir die Romantische Schule nennen wollen — einer neuen Welt, einem neuen Mythos verpflichtet. Ich habe in meinen Vorlesungen dargestellt, wie und warum diese Romantiker für eine neue Gemeinschaft der Zukunft schufen, die es in kleinen Gemeinden, zumal für die Dichtung, allenthalben schon gab. Da sie aber nicht nur die Ansätze zu einer neuen symbolischen Gesamtkunst, zu einer religiösen Form- und Farbmythologie der Natur, sondern auch die alten Elemente des nordischen Weltbildes umfaßten und schließlich in ihren Freunden und Nachkommen auch die mythischen und phantastischen Überlieferungen der deutschen Volkskunst aufnahmen und unerschöpflich bereicherten, nahmen sie als die letzte deutsche Gemeinschaftskunst den Kampf gegen Bildungs-, Hof- und Akademiekunst auf. Ich habe in meiner letzten Vorlesung dargestellt, wie Schwind diesen Kampf bis zu seinem Ende hartnäckig und bewußt gegen die belgisch-französische „Blosmalerei" fast als einziger Vorkämpfer deutscher Kultur, Dichtung und Musik ausfocht. Als er 1871 müde die Augen schloß, hatte Frankreich den politischen Krieg verloren und den pittoresken Krieg gewonnen. Die Kunst des neuen deutschen Reiches rächte Sedan. Und doch lebte damals gerade in München der Leiblkreis, der Alemanne Thoma und der Schweizer Boecklin. Diese beiden Meister, die schon in Schirmers Karlsruher Kunstschule gelernt hatten, wie eine sonnige Landschaft,

— nicht aber eine theologische Geschichtsszene — zu religiöser Kunst gesteigert werden könne, traten, jeder auf seine Weise, die große verfehmte, Erbschaft an. Die alten Mythenreste der Volkskunst, die Welt der Elementargeister, die Traum- und Zauberspähre der Phantasie, kurzum, all das, was die Gedankenlosen verächtlich „Gedankenkunst" nennen, wurde durch sie bis in die babylonische Sprachverwirrung des Weltkrieges und darüber hinaus gerettet. Diese Kunst ist weder „Romantik" noch „Spätromantik" — weil gestern nicht heute, weil ein Altstamm kein Neustamm ist — aber sie ist eine Kunst, die ihrem Wesen die Treue hält über alle Ismen hinaus. Ich betone es immer wieder, daß Romantik kein ästhetischer, sondern ein historischer Begriff ist, der unbedingt rein sein und bleiben muß. Es geht nicht an nach dem Vorbilde beliebter Kunstpäpste historische Begriffe nach Belieben auf wesensfremde Kunstformen zu übertragen, um irgendeine „Periodizität" oder „gleichzeitige Zeitepochen" durch alle Jahrtausende und Jahreszeiten zu staffeln und überall Gotik, Barock oder Romantik zu wittern. Ich verkenne nicht den Wert solcher Literatur, wenn ich sie der Dichtung zuweise, die mit Begriffen und Tatsachen musizieren mag. Aber die wissenschaftliche Geste solcher Casanovas, die mit jeder Idee ein Verhältnis haben wollen, verstimmt auf die Dauer. „Romantik" nennen wir die historische, geistige Erhebung der norddeutschen Neustämme, der Pommern, Schlesier, Preußen, die ihr dichterisches Zentrum in Berlin und Jena, ihr künstlerisches Zentrum in Dresden hatten. Ihre geistigen Vorfahren sind Norddeutsche — Pietisten, Mystiker, Juden — und es ist gewiß kein Zufall, daß gerade die starke Wirkung C. D. Friedrichs in Berlin bei Denkern und Dichtern und vor allem bei Künstlern (wie Bechen und Schinkel) zu finden ist. Ich glaube gezeigt zu haben, was die Romantiker von den Altdeutschen, den Neudeutschen, den Nazarenern schied und daß gerade das Stammesgeschichtliche und Kunsttopographische die Völkerwanderung der Ideen und Gedanken verstehen läßt. Wie wären auch sonst Gegensätze wie Friedrich und Dahl, Overbeck und Cornelius, Schwind und Spitzweg, die doch eng verwandt zu sein scheinen, zu erklären. Ich zeigte, was aus dieser Kunstanschauung wird, wie sie ver-

ebbt und in welchen Strömungen letzte Wellen weiterfluten. Schon in den dreißiger Jahren war die Romantik und ihre Welt verblaßt. Das Menschliche aber, das diese Künstler und Freunde der Romantik verband, war mir wichtig genug, um die Zusammenhänge bis zur Gründung des neuen deutschen Kaiserreiches aufzuzeigen. Heute, da endlich jene Zeit und Kunst wieder ernstere Beachtung und Bedeutung findet, ist es um so wichtiger die Grenzen zu ziehen, das geistige Band zu knüpfen und die modische Vermischung der historischen und ästhetischen Begriffe zu bekämpfen. Vor allem scheint man sich über die Anfänge der romantischen Schule und über die Tatsache im unklaren zu sein, daß gerade die Formensprache des akademischen Klassizismus die ersten Kunstwerke gestaltet (Runge), daß es die strenge Linie Flaxmans ist, mit der die Gedanken und Gefühle der neudeutschen Jugend umschrieben werden. Offenbar ist die Erfahrung ungewohnt, daß oft veraltete Kunstformen einen neuen Bedeutungsgeist aufnehmen, bis der neue Geist die neue Form gestaltet hat. Wie aber will man etwa die Kunst des „Klassizisten" Carstens (aus Schleswig!) verstehen, der, als der erste Künstler der Frühromantik, Homer und Dante, Ossian und Goethe, Zeit und Raum, Licht und Nacht mit seiner plastischen Ideenkunst symbolisch darstellte und der schon vor Runge wußte: „daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört?" Weiß man denn nicht, daß es auch in der Kunstwelt jene Sommernacht gibt, da „hüben hell und drüben helle" Sonnenuntergang und Sonnenaufgang „sich einander loben"? Klassizismus und Romantik gingen so auseinander hervor. In allen Zeiten, da aufklärende, humanistische Gesinnung „Wahrheit", „Vernunft" und „Freiheit" forderte und dementsprechend freireligiös dachte, war es immer die Kunstform der sogenannten Antike (Renaissance, Klassizismus) die den Geist des neuen Weltbürgertums den Nationen vermittelte. Paradox gesprochen war der Klassizismus immer der Katholizismus der Atheisten. Gerade die klassizistische Kunstform konnte deshalb der Frühromantik jene Formallgemeinheit schenken, die andererseits von den Nazarenern bei den Deutschen und Italienern des Quattrocento gesucht wurde. Gewiß, die

Romantik fand ihre eigene, neue Form und verwandelte alles Fremde und Ererbte reicher und stärker als die Nazarenerkunst. Doch scheint uns dies den eigentlichen Wert der vielgeschmähten „neudeutsch — religiös — patriotischen Kunst" auszumachen, daß sie mit der alten nationalen Kunstform den weltbürgerlichen Geist der religiösen Gemeinschaft zu verbinden wußte, daß sie dennoch den Menschen, nicht den Patrioten, den Christen, nicht den Deutschen aufrief. Es gilt eben zu verstehen, daß der alte theologische Unterschied „das ist" — „das bedeutet" gerade für die religiöse Kunstform gilt, die als Symbol immer „eins und doppelt" ist! Nach alledem mag ein bekanntes Sinnbild diese Deutungen und Bekenntnisse beschließen: Es war der verjüngte Faust, der Gretchen verließ und Helena umarmte. Die aber entglitt seinen Armen und ließ nur Kleid und Schleier zurück. Es war Euphorion, ihr Sohn, der flügelnde Tänzer, der allzufrüh wie Ikarus dahinsank. Gibt es ein tieferes Gleichnis der Romantik und ihrer Geschichte, als dies!

Das alles war. Wo aber stehen wir heute? Geht wirklich, weil so manches Fäßlein trübe läuft, die Welt des Abendlandes auf die Neige? Finden wir eine neue geistige Gemeinschaft, ihr neues Weltbild, ihre neue Kunst? Leben vielleicht Runges Kunsterfordernisse wieder auf: „Unsere Ahnung von Gott; Die Empfindung unserer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen; Die Religion und die Kunst, das ist unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken?" Die Völker Europas haben den alten Menschen mit lohenden Todesfeuern begraben. Nun kann der neue Mensch, des Menschen Sohn, endlich auferstehn. Der Himmel rötet sich schon. Die einen nennen es Untergang, Scheiden, süßes Scheiden. Die andern aber wittern Morgenluft und sehen Aurora, die aufgehende Morgenröte. Faust ist nicht tot. Die Lemuren haben ihn umtanzt, den Müden, Schlafenden. Schon hob sich ihr Totentanz in die leuchtenden Lüfte. Eine neue Welt wartet seiner. Schon sieht man wieder einen Lichtstrahl aus seinem einsamen Turmfenster fallen. Schon gleiten schattenhafte Schiffe hafenein. Das Geklirr der Spaten blitzt vom Neuland der Kinder. Der alte Türmer singt sein Taglied. Wir glauben Goethes Seherstimme zu erkennen. Drunten auf den Straßen

treibt neues Leben. Wandernde Lehrlinge, die Söhne eines entsagenden Geschlechtes, suchen neue Ziele, neue Meister, neue Hütten. Von fernher, wie aus der unsichtbaren Loge jenes romantischen Romans, wirken die höheren Naturen guter Geister wohltätig ein, um am Ende dem Heimgekehrten jenen symbolischen Lehrbrief zu entfalten, den schon Wilhelm Meister dankbar empfing:

Lehrbrief.

„Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig. Handeln ist leicht, denken schwer; nach dem Gedachten handeln unbequem. Aller Anfang ist heiter, die Schwelle ist der Platz der Erwartung. Der Knabe staunt, der Eindruck bestimmt ihn, er lernt spielend, der Ernst überrascht ihn. Die Nachahmung ist uns angeboren, das Nachzuahmende wird nicht leicht erkannt. Selten wird das Treffliche gefunden, seltener geschätzt. Die Höhe reizt uns, nicht die Stufen. Nur ein Teil der Kunst kann gelehrt werden, der Künstler braucht sie ganz. Wer sie halb kennt, ist immer irre und redet viel, wer sie ganz besitzt, mag nur tun und redet selten oder spät. Jene haben keine Geheimnisse und keine Kraft, ihre Lehre ist wie gebackenes Brot, schmackhaft und sättigend für Einen Tag; aber Mehl kann man nicht säen, und die Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden. Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist aus dem wir handeln ist das Höchste. Die Handlung wird nur vom Geiste begriffen und wieder dargestellt. Niemand weiß was er tut, wenn er recht handelt, aber des Unrechten sind wir uns immer bewußt. Wer bloß mit Zeichen wirkt, ist ein Pedant, ein Heuchler oder ein Pfuscher. Es sind ihrer viel, und es wird ihnen wohl

zusammen. Ihr Geschwätz hält den Schüler zurück, und ihre beharrliche Mittelmäßigkeit ängstigt die Besten. Des ächten Künstlers Lehre schließt den Sinn auf, denn wo die Worte fehlen, spricht die Tat. Der ächte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln, und nähert sich dem Meister."

Inhalt

Vorwort

Erste Vorlesung / Romantik 7
Zweite Vorlesung / Philipp Otto Runge 22
Dritte Vorlesung / Caspar David Friedrich . . . 39
Vierte Vorlesung / Georg Friedrich Kersting . . . 63
Fünfte Vorlesung / Adrian Ludwig Richter . . . 76
Sechste Vorlesung / Moritz von Schwind 92
Siebente Vorlesung / Kunst und Religion 110

50

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01045 4961